CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN,

LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE

BAND VIII

Geisterballaden und Gesichte
Todes- und Kirchhofs-Bilder



Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig
Brüssel · London · New York ·
V. A. 1808.


AUS DER
MUSIKALIENBÜCHEREI
STETTIN

Vorwort zu Band VIII.

Die Geisterballaden (auch »Gespensterballaden«, wie **Talvj** sie zu nennen pflegte) bilden das ureigenste Gebiet für Loewes schöpferisches Genie. Balladen dieser Art hat er mit besonders grosser Vorliebe komponiert. Gleich mit seinem »Erlkönig« (1818) bewies er, dass er der geborene Meister für die Schaffung und Ausgestaltung dieses Kunstzweiges war. Er mit seiner feinen Natürlichkeit, lebend und webend in der Natur selbst, drang bis in das tiefste Sein derselben ein; ihm, der daneben in so reichem Masse mit einer bei einem Künstler sehr selten anzutreffenden inneren Veranlagung für alles Magische und Mystische ausgestattet war, erschlossen sich für seinen künstlerischen Tiefblick die geheimsten Spuren des Naturlebens; er, gerade vermöge seiner Geisteskraft und Verstandesklarheit, beherrschte mit seiner Kunst einzigartig das Reich der Geister wie kein anderer; darum folgten die Geister, welcher Art auch immer sie zur Wirklichkeit strebten, seinem Ruf. Er bannte sie in seine Form, auf dass sie seinem Genius, seiner Kunst dienten!

Es ist ein Zeichen eines Künstlers ersten Ranges, dass er bei der erschöpfenden Erfassung des Inhaltes sich auch zugleich die entsprechende und erforderliche Form schafft, denn der Inhalt erhält erst Vollendung durch die Form, und die Form hat nur wirklichen Wert, wenn sie dem Inhalt völlig entspricht. Gerade mit Schaffung seiner Geisterballade hat Loewe die richtige und ästhetisch massgebende Form der Ballade selbst geschaffen. Der Grundzug jeder echten Ballade ist die innere und äussere dramatische Handlung. Bei keiner Gattung von Balladen vermag der Meister den dramatischen Umschwung innerhalb der Balladen-Entwicklung genialer zu vollziehen als auf unserem, — durch die Berufung der Geister.

Wir haben einzelne grosse Sänger und Sängerinnen, die, Loewe hierin geistesverwandt, ihm in die geheimnisvolle Tiefe der Geisterwelt folgen, und den Geistern in jenen Balladen dramatisches Leben einzuhauchen vermögen, — allen voran der über Alles zu preisende Meistersinger **Eugen Gura** (wie erschütternd z. B. seine »Braut von Korinth«!); aber auch **Loewe** selbst einst war gottbegnadeter Sänger! Man lese, was z. B. **Keferstein** in seiner Loewebiographie (Schillings Lexicon; pseudonym: K. Stein) von der unbeschreiblichen Wirkung seines Gesanges rühmt, — oder lese das Urteil eines **Immermann** oder der Wiener Künstler im Jahre 1844 über seinen Gesang, — und wir selbst, Loewes alte Schüler, preisen das Geschick, den Meister noch selber mit dem unnachahmlichen Zauber seines Vortrags gehört zu haben. Und sang er nicht mit besonderer Liebe allzeit gerade seine Geisterballaden? Noch an seinem letzten Balladenabend bot er zum grausigen Entzücken seiner Zuhörer »Die nächtliche Heerschau« dar (**A. Wellmer**, der dem Meister sogar in manchem Zuge des Antlitzes ähnelnde treue und hochverdiente Jünger, hat diesen Vortrag aus dem Jahre 1864 in überaus fesselnder

Form beschrieben in seinen höchst lesenswerten »Skizzen und Studien«, Hildburghausen, F. W. Gadow u. Sohn, S. 47). Und nun gar in den früheren und frühsten Zeiten seines Künstlerberufes. Mein nachmaliger Lehrer in der »Theorie der Akkorde« und »Modulationslehre« Professor **Bemmann** auf der Universität Greifswald, ein Schüler Loewes aus dessen frühester Zeit und späterer Freund, konnte den Eindruck, den Loewes Vortrag seiner Geisterballaden auf ihn gemacht, überhaupt nicht wieder los werden; »wenn er den ‚Erlkönig', ‚die nächtliche Heerschau' sang«, so erzählte er, »standen einem die Haare zu Berge; bei der ‚Wallhaide' überlief es uns kalt«. Er veranlasste mich damals (Anfang der Siebziger Jahre), mir die »Wallhaide« anzuschaffen, die seitdem zu meinen Lieblingsballaden gehört. Ähnlich erzählt der alte Loeweschüler **Gustav Lenz** u. a. in seinem anspruchslosen Gedicht »An den Loewe-Verein in Berlin. Eine Loewesche Ballade« (Lenzesblüthen von Gust. Frühling. Treptow a. R., H. Haack 1883, S. 224. vergl. neue Aufl. Berlin 1895, S. 345—348):

Da hörten wir entzückt dann »Goldschmieds Töchterlein«,
Und »Erlenkönig«, wobei einst **Oelschlägern** graulich ward«.

(Oelschläger, Studiengenosse und Freund Loewes von Halle her, war nachmals sein Kollege in Stettin, bekannt durch vortreffliche Männerchöre und sein Königslied »Hohenzollern«.)

Und das ist eben das Richtige: Loewe vermag mit seiner unvergleichlichen Kunst, wodurch er seine Gewalt über die Geisterwelt ausübt, nicht nur der Ballade selbst die richtigen dramatischen Wandlungen zu geben, sondern wirkt mit seiner Schöpfung auch belebend und umwandelnd ein auf das tiefste Innere der hörenden und empfindenden Menschenseele, — erschütternd, läuternd, veredelnd.

Bei der systematischen Anlage dieses Gesamtwerkes war es natürlich unmöglich, die sämtlichen Geisterballaden unserem Bande einzuverleiben; »Der Mutter Geist«, »Oluf«, »Elvershöh«, »Harald«, »Odin«, »Agnete« (auch »Thomas der Reimer« mit der Elfenkönigin) waren in die schottischen und nordischen Balladen (Band III) einzubeziehen. »Der grosse Kurfürst und die Spreejungfrau« durfte aus dem »Hohenzollern«-Bande (V) nicht ausgeschlossen bleiben. »Die nächtliche Heerschau« gehörte zu den französischen Balladen und »Die Geister der Wüste« gehören zu den »Bildern des Orients«, beides zu Band VI, wie andrerseits »Das Switesmädchen« zu Band VII zu zählen ist. So werden »Die Schwanenjungfrau«, »Die Heinzelmännchen«, »Der Mummelsee« den Märchen, und demselben Bande IX auch »Der Blumen Rache« einverleibt werden. Andrerseits müssen sämtliche Goethes (also auch die Geisterballaden unter ihnen, nämlich: »Erlkönig«, »Hochzeitlied«, »Der Zauberlehrling«, »Die wandelnde Glocke«, »Der Fischer«, »Der getreue Eckart«, »Der Totentanz«, »Der Schatzgräber«, »Die Braut von Korinth«) beisammen bleiben (Band XI u. XII).

Notizen zu den einzelnen Nummern.

A. Die Geisterballaden.

Nr. 1. Treuröschen. Vorlagen: 1) Die Handschrift Loewes (im Besitze des Herrn **Robert Lienau** und von letzterem gütigst zur Verfügung gestellt). 2) Die Original-Ausgabe bei **Schlesinger** (Ältestes Exemplar: »Drei Balladen von Theodor Körner, Herder und Wild. Alexis. Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, componirt von C. Loewe. Op. 2. Zweite Sammlung No. 1290. No. 4. Th. Körner Treuröschen. No. 5. Herder Herr Oluf. No. 6. Alexis Walpurgisnacht. Pr. 22 gr. Eigenthum des Verlegers. Berlin, In Ad Md Schlesingers Buch- und Musikhandlung.

Unter den Linden No. 34«. Ältester Druck in meinem Besitz. Als Titel der Innenseite findet sich gedruckt: »Treu Rœschen«). Auf dem Titelblatt der Hschr.: »am 27ten Mai 1820«. Vermutlich die Zeitangabe für die endgiltige Vollendung der Ballade, da Loewe in seinem sehr sorgfältig ausgearbeiteten Verzeichnis 1819 als Zeit der Komposition angiebt, indem er an dieser Stelle eine 20, die er erst gesetzt, mit der 19 deutlich überschrieben hat. Bei seinem »Geisterleben« bemerkt Loewe, dass es 1819 komponiert sei und fügt hinzu »bald nach Treuröschen«; aus dem Allen ist klar, dass die eigentliche Komposition des Werkes in das Jahr 1819 zu setzen ist. In dem Espagneschen Katalog befindet sich als Druckfehler 1814. Trotzdem ich an der Hand des von Loewe geschriebenen Verzeichnisses im »Loewe redivivus« S. 294 auf diesen Fehler hingewiesen hatte, wiederholt Bulthaupt denselben.

Die Ballade, die man wohl als einen zarten Nachhall von Bürgers »Lenore« bezeichnen darf, ist von **Theodor Körner** (1791—1813) gedichtet; vergl. seine Sämtlichen Werke 1869 S. 110. »Auch hier äussern die Thränen der Sehnsucht«, wie Erich Schmidt (Charakteristiken 1886 S. 223) bemerkt, »eine magische Gewalt auf den toten Liebhaber; aber der gespenstische Ritt der Braut mit dem Toten fehlt, da diese in der Umarmung des Geistes alsbald verscheidet«.

Text: Varianten: S. 2, Z. 3 gar licht (in der Origin.-Ausgabe »so leicht«; Loewes Hndschr. »so licht«) — 3, 5 lebt — 5, 2 verbleichen — 5, 3 f. und jagt hinab — 5, 4 und folgt — 6, 3 in das Klippenthal — 7, 2 und wie der Abend — 7, 3 harret — und harret — 8, 4 in Hdschr. wie Origin.-Ausgabe: Geisterklang; als Gegenreim zu »Hörnerklang« ist hier wohl mit dem Dichter zu ändern in: Geistersang.

Musik: Die Tempo-Angaben waren ursprünglich deutsch, L. fügte die italienischen Bezeichnungen erst später hinzu, indem er gleichzeitig die deutschen ausstrich. Wir fügen die letzteren, sowie die im Folgenden bezeichneten ursprünglich vorhandenen, später von L. getilgten Angaben für den Vortrag, in Klammern bei.

S. 2, T. 1. Als nähere Tempobezeichnung stand ursprünglich hinter Tempo giusto noch »quasi Andantino«.

S. 3, Accol. 3, T. 4 u. 5. Über den Achteln *h* (r. H.) in der Origin.-Ausgabe Punkte, in der Hschr. aber deutlich erkennbare Keile.

S. 3, Accol. 4, T. 2 u. 3, beidemale über dem Achtel *a* (r. H.) in der Origin.-Hndschr. Punkte. Accol. 5, T. 4, über dem *d* (r. H.) laut Orig.-Hndschr. Punkt.

S. 6, Accol. 2, T. 2 u. 3, r. Hnd. Der Bogen wurde nach der Hdschr. hinzugefügt.

S. 6, Accol. 3, T. 2, 3 u. 4. Die Origin.-Ausgabe hat Bindebögen (bis auf T. 2, die letzten 3 Achtel); in der Orig.-Hdschr. fehlen dieselben; wir folgen der letzteren schon um der Charakteristik willen, die durch das Fehlen der Bögen der Schilderung vom Sprunge des Hirsches vom Felsenstein zu Statten kommt.

S. 8, Accol. 1, T. 4; vor dem Akkord r. H. bei dem *recitando* laut Orig.-Hdschr. eine Arpeggienlinie (fehlt in der Orig.-Ausg.).

S. 10, vorl. T., letzte Hälfte. In der Origin.-Ausgabe so: ; nach der Hdschr. war noch das um eine Oktave tiefere *c* hinzuzunehmen, wie im Schlusstakte.

Loewe bezeichnete »Treuröschen« als eine seiner Lieblingsballaden; er sang sie selbst mit Vorliebe; erinnerte sie ihn doch an die Zeiten, da er seine erste geliebte Gattin Julie (1823) verlor; er nahm sie damals, mit der »Wallhaide« und der »Wirtin Töchterlein« von Neuem vor und besorgte ihre Herausgabe.

Nr. 2. Geisterleben. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Laue**, Berlin; später bei **Fr. Hofmeister**, Leipzig.

Text von **Ludwig Uhland** (1787—1862) auf Grund eines Traumes am 30. Januar 1813 frühmorgens im Bett gedichtet; vergl. seine Gedichte, herausgegeben von E. Schmidt und J. Hartmann 1898 I, 107. »Wie in Körners ‚Treuröschen‘ eilt der tote Jüngling nachts in das Gemach der Geliebten, doch ungerufen, und entschwebt wieder mit dem Morgengrauen«. Spitta: »Der Geist eines Liebenden schwebt nächtens zur Geliebten über Höhen und Klüfte, und der erste Hahnenschrei ruft ihn ins Grab«. (Deutsche Rundschau 1893 Heft 7).

Varianten: S. 11, 2 lieg' ich wie — 12, 4 von dir gedränget haben. —

Musik: S. 11, Accol. 4, T. 3, der Vorschlag in der Singst. bei dem Worte »Düfte« ist als langer zu nehmen. L. komponierte das Lied 1819.

Diese »Probe deutscher genialer Liederkomposition« (Runze, L. Giesebrecht u. C. Loewe, C. Duncker 1894, S. 20), doch richtiger als Ballade in Liedform zu bezeichnen, kommt zu wunderbarer Wirkung in dem Vortrage des feinsinnigen Loewesängers **Josef Waldner**.

Nr. 3. Walpurgisnacht. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift im Besitze des Herrn **Robert Lienau** und von letzterem gütigst zur Verfügung gestellt (äusserst interessantes Autograph).

2) Die Original-Ausgabe bei **Schlesinger**, mit »Treuröschen« und »Herr Oluf« in einem Heft, und Titelblatt wie dort.

In Vorlage 1 als zweiter Titel »Die Hexe«. Aus dem Alter, dem Papier, der ganzen Form der Vorlage 1 zu schliessen, ist die Hexe vielleicht nicht viel jüngeren Datums als die beiden Opus-Genossen, obgleich Loewe in seinem Verzeichnis das Jahr 1824 als Zeit der Komposition angiebt. Da aus der Handschrift und dem Papier einiger breit überklebter Stellen am Schluss der Ballade zu schliessen ist, dass diese Takte entschieden später abgefasst sind, so hat Loewe die einige Zeit nach der ursprünglichen Komposition vorgenommene Überarbeitung im Auge gehabt, da er das Jahr 1824 als Jahr der Entstehung angab.

Den Text der Ballade hat **Willibald Alexis** (Wilhelm Häring, 1798—1871) »an einem stürmischen ersten Mai« gedichtet. Er teilte ihn 1824 in seinem sehr lesenswerten Aufsatze »über Balladenpoesie« im Hermes 21, 107 (später verändert in seinen Balladen 1836 S. 8) mit, um die Frage zu beantworten: Können bei der völligen Trennung des Interesses zwischen Gebildeten und dem gemeinen Volke noch jetzt Balladen, welche auf Volkspoesie begründet sind, gedichtet werden? Zwei Forderungen stellt Alexis dazu an den Dichter: er nehme nur den Stoff, welcher im Volksglauben lebt oder darin zu leben fähig ist, also in näherer Beziehung zur Gegenwart steht; und er gebe dem Stoffe eine solche poetische Gestaltung, dass sein Gedicht fähig ist, ins Volksleben einzugehen, d. h. die Ballade sei kurz, die Darstellung einfach, die Form womöglich dialogisch wie im schottischen »Edward« oder im Goetheschen »Erlkönig«. Diesen Anforderungen entsprechen die beiden darauf abgedruckten eigenen Dichtungen von Alexis: »Die Walpurgisnacht« und »Der späte Gast«. Interessant wäre es, die »Walpurgisnacht« eingehender mit dem »Edward« zu vergleichen, wie A. B. Marx den »späten Gast« mit dem »Erlkönig« verglichen hat.

Varianten der von Loewe benutzten ersten Fassung: S. 15, 3 's ist heute — 15, 4 Brocken oben — 16, 1 Lieb's Kind — 17, 3 Lieb's Kind — 17, 4 von glühendem Werg (die Orig.-Ausg. hat: vom heissen — wir setzen mit L's. Hdschr.: von heissem) — 18, 1 Lieb's Kind — 18, 2 Ach Mutter, 's standen im Dorf — 18, 3f. Ach Mutter, die Nacht hat's im Schornstein geraucht. Lieb's Kind — 18, 5 Ach Mutter, die Nacht war dein Besen nicht zu Haus. — 19, 1 Lieb's Kind — 19, 2 Ach Mutter, dein Bette — 19, 3 oben auf'm Brocken gewacht.

Musik.

S. 16, Accol. 1, T. 2, über »Liebes Kind« in der Orig.-Hndschr. ein *f*, und solchermassen hier ergänzt.

S. 16, Accol. 4, T. 1, Pfte. In der Orig.-Ausg. *ff*; wir folgen der Hndschr., welche nur *f* hat.

S. 16, Accol. 4, T. 3, über dem *gis* in der Singst. (oft) nach der Orig.-Handschr. ein ' und —<, also —<', und darnach ergänzt.

S. 17, Accol. 5, T. 1, Pft. r. Hd. in der Hdschr. stand vor dem ersten *f* ursprünglich ♮, welches in ♮ geändert wurde. Da aber die Orig.-Ausg. schon ♯ hat und da musikalische Gründe dafür sprechen, hier *fis* zu lesen, so behalten wir das ♯ der ersten Ausgabe bei, da es sicherlich bei der Korrektur von Loewe selbst gesetzt ist; ja aus dem in meiner Hand befindlichen tadellos erhaltenen ältesten Druck ist an dieser Stelle deutlich zu erkennen, dass das ♯ vor *f* auf der Platte nachträglich angebracht worden ist.

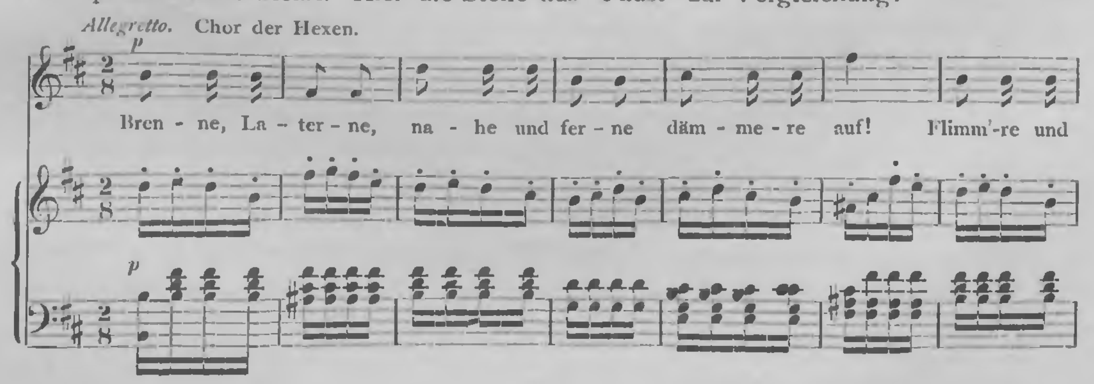
S. 18, Accol. 4, T. 2, über dem *g* der Singst. »[ge]raucht« in der Orig. Hndschr. —<.
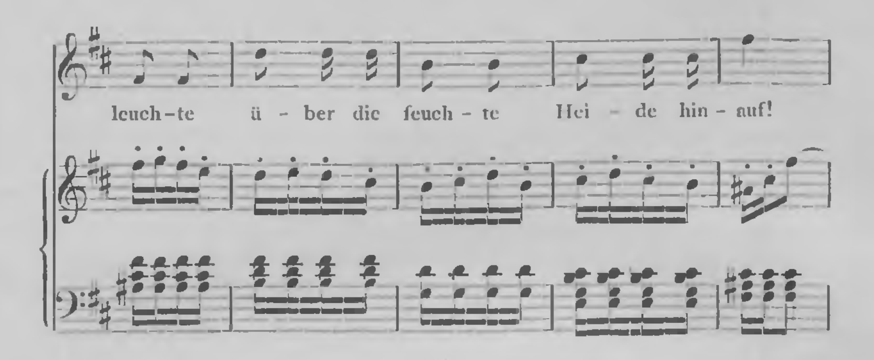
S. 19, Accol. 3, T. 1, bei dem Feroce in der Origin.-Hndschr. Pf. r. u. l. H.: *ff*.

S. 19, vorl. T. Pfte. Die beiden ' sind aus der Hdschr. entnommen.

An der vorletzten der hier angeführten Stellen zu Anfang der Klavierbegleitung von Loewes Hand: (»Faust«). Schon in einer ganz alten Recension der Loeweschen »Walpurgisnacht« wird auf die grosse Ähnlichkeit der hier folgenden Klavierbegleitung mit einer Stelle aus **L. Spohrs** »Faust« aufmerksam gemacht. [Berliner Allg. Musik-Zeitung von A. B. Marx, II. Jahrg., 1825, S. 191]. Später hat Spitta (a. a. O. S. 36) wieder auf diese Ähnlichkeit hingewiesen. Wir setzen Spittas Worte, die zugleich die Ballade als solche charakterisieren, hierher: »Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, am Tage nach der Nacht zum ersten Mai. Die Mutter hat auf dem Blocksberg geschwärmt. Ahnungslos anfänglich fragt die Tochter nach dem Tumult der vorigen Nacht und dem Treiben der Hexen. Von der Erinnerung an die dort genossene Lust gepackt, antwortet die Mutter immer wilder und frecher, bis sie endlich in satanischer Besessenheit ihr Geheimnis herausstösst. Hier auf dem höchsten Punkte der Steigerung lässt Loewe mit aller Kraft die Musik des Hexentanzes aus der Blocksbergscene des Spohrschen »Faust« einfallen. Heute, da die Oper nur wenig noch gekannt ist, versteht man die Absicht nicht mehr; damals war sie neu und das Citat wird seine Wirkung nicht verfehlt haben«.

Spitta erwähnt diese Stelle der Walpurgisnacht neben anderen Stellen, um damit zu zeigen, mit welcher Kunst und Genialität L. für seine Balladen und Legenden sich hin und wieder einzelner Choralmotive oder Citate anderer Komponisten bedient, — ein Kunstgriff, den auch Schumann nach ihm angewandt habe. Thatsächlich stimmt nun das Pft. bei Loewe an dieser Stelle vollständig mit jener Stelle bei Spohr (Faust, Akt II Nr. 12) überein, nur mit dem Unterschiede, dass L. im 7. Takte nach Dur geht, während Spohr in Moll bleibt. Hier die Stelle aus »Faust« zur Vergleichung:





Nicht uninteressant dürfte noch die Mitteilung sein, dass diese Stelle in Loewes Handschrift, die eben jene »überklebte« ist, in der ursprünglichen Fassung wesentlich von der späteren Ausführung, zumal in der Begleitung r. H., abweicht. L. mochte wahrgenommen haben, dass er, von ähnlicher Stimmung, wie Spohr, geleitet, unmerklich dessen Melodie so nahe gekommen sei, und fasste nun den Entschluss, lieber den Spohr als solchen zu bringen, wohl, um Spohr, wie Marx es bezeichnet, seinen Künstlergruss darzubringen.

Es ist in Musikerkreisen wohl nicht unbekannt, ein wie grosser Verehrer gerade dieser Loeweschen Ballade **Richard Wagner** (der dieselbe, wie auch Loewe, »die Hexe« zu nennen pflegte) gewesen ist; auch Hans von Wolzogen (Erinnerungen an R. Wagner, Reclam, S. 32—33) wies schon darauf hin. Trotzdem blieb das Werk so gut wie vergessen. Ich machte wiederholt die bekanntesten Wagnerschriftsteller darauf aufmerksam; aber als neuerdings von berufenster Seite diese vielleicht gewaltigste aller Loewe-Balladen unübertrefflich meisterhaft vorgeführt ward, nahm man z. B. von Seiten der gelesensten Musikzeitungen Berlins Wagnerscher Richtung von der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Werkes keinerlei Notiz. Keine geringere als die gepriesenste aller Sängerinnen Frau **Lilli Lehmann** muss als die Wiedererweckerin dieses phänomenalen Werkes gelten. Ich teile mit ihrer freundlichen Erlaubnis nachstehendes Schreiben der berühmten Künstlerin an mich mit:

»Colonie Grunewald,
10. 12. 97.

»Von ganzem Herzen freut es mich, dass Ihnen die Wiedergabe der Loeweschen Balladen durch mich so gefallen hat. Sie waren es ja, der mir im vorigen Frühjahr dieselben zusandte. Es war mir eine Erlösung, dass ich endlich die Walpurgisnacht vor meinen Augen hatte und darin diejenige Ballade erkannte, die uns **Richard Wagner** selbst immer vorgesungen und sogar selbst spielte, so schlecht es war, weil **Josef Rubinstein** es nicht gleich vom Blatte so abspielte, wie er wünschte. **Richard Wagner** legte ganz besonderen Werth gerade auf diese Walpurgisnacht und meinte, dass es schade wäre, dass sie nie gesungen würde; es läge eine ganz kolossale Wirkung darin und sei eines der besten Werke Loewes. Wie oft sprach er davon! In meinen Erinnerungen an Bayreuth*) erwähnte ich schon, wie sehr Richard Wagner gerade diesen Meister der Balladen schätzte; **Eugen Gura,** unser Meister der Balladengesänge, musste fast jeden Abend

*) Auf der Festbühne in Bayreuth (1875—76) von Lilli Lehmann-Kalisch. Berlin, Raabe u. Plothow, S. 8.

einige davon singen auf des Meisters direkten Wunsch; er hörte mit der grössten Andacht zu und konnte sich förmlich ereifern, wenn er darüber sprach und uns Erklärungen machte. . . . . .

Ich hatte im Laufe der Jahre den Namen der Ballade »Walpurgisnacht« vergessen und als ich mich selbst daran machen wollte sie zu singen, fand ich das Lied nicht trotz aller Nachforschungen und allem Suchen. So wars mir eine Erlösung, als ich sie zugesandt bekam und machte mich auch gleich dahinter. Ich kann Ihnen sagen, dass ich mich nicht wundere, dass sie so wenig gesungen wird; sie ist bodenlos schwer und ich habe viele Monate daran gegeben und konnte und konnte nicht fertig werden damit, bis endlich, endlich sich doch ein kleines, dann ein grösseres Gelingen zeigte, um manchmal wieder ganz zu verschwinden, dann aber aufs Neue und besser wieder zu erscheinen und endlich zu bleiben. Jetzt ist sie mir in Fleisch und Blut übergegangen und fängt mir nun erst an Freude zu machen. Schade ist's dass ich sie **Richard Wagner** nicht mehr vorsingen kann, der würde gewiss grosse Freude darüber empfinden.

Mit der Versicherung unbegrenzter Hochachtung

Lilli Lehmann-Kalisch«.

Dass der geniale Meistervortrag der »Hexe« durch die grosse Künstlerin jedesmal die stürmisch begehrte unmittelbare Wiederholung zur Folge hat, braucht dabei nicht erst besonders betont zu werden. Im Übrigen war bis dahin dies Meisterwerk Loewes nur in den vertrauten Loewekreisen bekannt geblieben. Der vor 20 Jahren hier verstorbene Sänger und Musiklehrer **Ferd. Bindemann**, einer der wenigen Loewekenner damaliger Zeit, sang es in häuslichem Kreise mit grosser Kraft, obgleich natürlich seinem Bariton die erforderliche Höhe fehlte. Gleichfalls in privaten Kreisen singt es der bekannte Loewesammler Dr. **Leop. Hirschberg**, der auch neuerdings als Loeweschriftsteller bedeutsam hervorgetreten ist. Die Loewesche Familie, der er es gelegentlich vorgeführt hat, ist von seinem »Hexen«-Vortrag in nicht geringem Grade eingenommen. Loewes Tochter Julie schreibt darüber: »Hoffentlich ist es ihm jetzt gelungen, den Schlusston über die Begleitung hinaus zu halten, als pfeift der Wind übers Gebirge. Bei Papa machte der Ton den Eindruck, als hörte man ihn noch, wenn er schon geschlossen hatte, aus den Ecken des Zimmers widerhallen, — dieser einzige Ruhe- und Höhepunkt für den Sänger«. —

Nr. 4. Wallhaide. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **F. Laue**, Berlin; später bei **Fr. Hofmeister**, Leipzig. (»Wallhaide Ballade von Theodor Körner componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von C. Loewe. Oe. 6. Eigenthum des Verlegers. Berlin bei Fr. Laue. No. 105. Pr. 1 Rtlr.«) Text: Derselbe ist von **Theodor Körner**, Sämmtliche Werke — 1869 S. 130. Es ist möglich, dass die Erfindung dieser Ballade durch den Schlussakt von Schillers Don Carlos angeregt worden ist [nämlich, wie der spanische Prinz dort die Maske seines Grossvaters benutzt, um zur Nachtzeit mitten durch die Wachen ins Gemach der Königin zu gelangen, so kleidet sich Wallhaide gleich dem Geiste der Ahnfrau], doch ist nicht ausgeschlossen, dass auch eine alte im Volke lebende Sage dem Dichter im Wesentlichen die Anregung zu seiner Ballade gegeben hat. [Manche bringen auch — wenigstens den Namen Wallhaide in Zusammenhang mit der schon bei Tacitus erwähnten altgermanischen Velleda.] — Der unglückliche Ausgang erfolgt nun in unserer Ballade dadurch, dass der Ritter statt der Geliebten das Gespenst entführt und mit diesem ins Grab sinkt. Dieser Zug

unserer Dichtung mag auf Grillparzers »Ahnfrau« und Immermanns »Verschollene« eingewirkt haben, in denen gleichfalls eine Tote als Doppelgängerin in das Geschick eines Mädchens ihres Geschlechtes handelnd eingreift. Loewe hatte nach Aussage seiner Familie die eigentümlich tiefsinnige Auffassung, dass schon bei der ersten in unserer Ballade geschilderten Begegnung zwischen Ritter Rudolph und Wallhaide die Geister-Wallhaide aufgetreten sei.

Textabweichungen: S. 21, 5 Lieb' und Freude — 22, 3 zu eigen ergeben — 23, 2 schlich — 25, 2 scheiden sah'n [Loewe will hier offenbar lediglich das Empfinden der Wallhaide betont sehen; es lässt sich nicht leugnen, dass hierdurch die dramatische Kraft und Steigerung erhöht wird, zumal Rudolph durch die Sehnsuchtsqual der Wallhaide bewogen wird, vor den Grafen mit seinem Antrag zu treten. Allerdings giebt L. um seiner Kunstanschauung willen hier den Reim preis, — welches indes bei ihm, der, um die von ihm geschaffene Balladenform zur Vollendung zu bringen, gern die alten Formen, und so auch hin und wieder den Reim opferte, nichts Neues ist.] — 26, 4 morgen schon — 28, 2 Ahnungen — 29, 4 er hielt — 30, 1 ruht im Schlosse — 32, 1 Lieb' soll — 32, 3 auf dieser Burg — 32, 5 hatt' [bei Loewe: hat. Auch bei Loewes Auffassung, dass von vorn herein nur der Geist der alten Wallhaide auftritt, ist die Vorvergangenheit hier sach- und sinngemässer; daher des Dichters Ausdruck hier aufgenommen] — 36, 5 durch ihre Mitte — 37, 3 dann schnell — 38, 1 sind wir erst — 41, 4 kommt Wallhaid — 41, 5 Geistergestalt — 42, 1 da sprengt er [Nach Loewe ist Ritter Rudolph offenbar vom Pferde gestiegen, um die Geliebte desto ungehinderter auf dasselbe zu heben] 42, 5 dem Knie [auch hier lässt Loewe den Reim fallen, um den Vorgang mit der Mehrheitsbildung »Knieen« sinngemässer zu gestalten] — 44, 1 eisig, so kalt — 48, 3 komm h'rein, komm h'rein — 49, 1 drücken — 49, 2 umfangen.

Zur Musik:
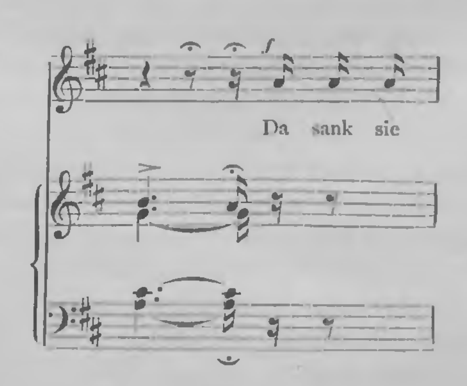
S. 20, Accol. 3, T. 1, l. H. ♮ vor *c* nicht in der Orig.-Ausg., Stichfehler, dessen Vorkommen dadurch erklärlich wird, dass in der Orig.-Ausg. mit der zweiten Hälfte dieses Taktes eine neue Zeile beginnt. (Vgl. S. 21, Accol. 3, T. 2.)

S. 23, T. 1 ff. und S. 29, T. 1 ff. stehen die Noten der r. H. zu sechs unter einem gemeinsamen Balken mit der Bezeichnung 6; wir haben dieses System, das offenbar der Naturschilderung zu statten kommen soll (die Wirkung hier ist der durch Synkopen erzielten Wirkung zu vergleichen) beibehalten, setzen aber zur grösseren Übersichtlichkeit zugleich kleine (3).

S. 26, Accol. 3, letzter T. In der Vorl. fehlen die ' in der r. Hnd.

S. 30, Accol. 3. Vom 2. bis 5. Akkord der r. Hnd. fehlen in der Vorl. die ', sie wurden, da sie im Originaldruck in der l. Hnd. stehen, von uns auch für die rechte gesetzt.

S. 30, Accol. 4, T. 2. Hier fehlt in der Orig.-Ausg. ein Achtel:



S. 31, Accol. 4, T. 3, 3. Viertel, l. Hnd. ' fehlt in der Vorl.

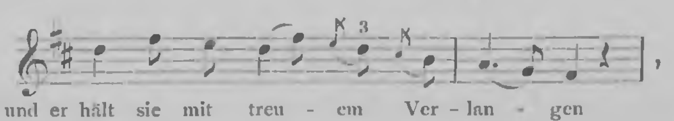
S. 40, T. 1 l. H. An Stelle des 3. Viertels in der Vorl. halbe Note, also ein Viertel zu viel im Takt, Druckfehler.

S. 41, Accol. 2, T. 2. Das Tremolo in der l. Hnd. ist in der Orig.-Ausg. nur auf dem ersten Achtel mit kleinen Noten angedeutet, soll aber, wie aus dem dazu gesetzten trem. hervorgeht, selbstverständlich durch den ganzen Takt andauern.

S. 41, Accol. 5, T. 1 u. 2. Unter dem System der l. H. steht in der Orig.-Ausg., ganz genau dem in der Mitte stehenden *cresc.* - - - *dim.* entsprechend, noch ——— ———, was, als überflüssig, von uns fortgelassen wurde.

Verschiedene Stellen geben uns nun Anlass, wieder auf Loewes Art, die Vorschläge zu setzen, ein wenig näher einzugehen. Schon im VI. Bande wiesen wir darauf hin, dass wir im Schlussbande eine ausführlichere Erörterung über Loewes Lehre und praktische Handhabung der Vorschläge (z. B. ob dieselben als kurze oder lange zu gelten haben) geben werden. Wir bemerken dabei, dass Loewe selbst an 3 Stellen seine Ansicht von den Vorschlägen auseinandersetzt, in seiner Klavier- und Generalbassschule T. I, in einer besonderen ungedruckten Abhandlung über die Vorschläge, und am ausführlichsten in seiner ebenfalls ungedruckten grossen Gesangschule. Die Wallhaide bietet nun zu den in jenen Ausführungen aufgestellten Grundsätzen eine zwar frühe aber darum doch belehrende Beleuchtung dar, um so mehr, als Loewe manchen Vorschlägen, die man sonst vielleicht als kurze zu betrachten geneigt sein möchte, durch besonders darüber gesetzte Vortragszeichen ausdrücklich den Charakter der langen verleiht. Zu bemerken ist nun bei alledem noch dies: Wie es zu Loewes eigentümlichem Balladenstil gehört, trotz strenger Wahrung der Formen-Einheitlichkeit im Grossen, dennoch im Kleinen und Einzelnen durch oft recht geringfügig erscheinende Abweichungen, auch an gleichartig gestalteten Stellen, Abwechselung in sein Kunstwerk zu bringen, so kann solches auch bei Loewes Handhabung der Vorschläge in ähnlicher Weise beobachtet werden.

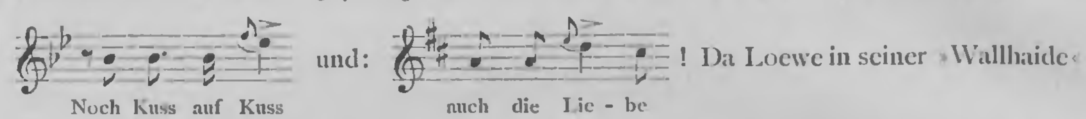
So finden wir zunächst [wenn auch in kleinem System] die starktonigen Vorschläge, d. h. durch > als lange gekennzeichnete S. 22, Accol. 1, T. 2: häus - li - chen, und ähnlich Accol. 2, T. 2 bei dem »glühend«, wo beidemale der Vorschlag noch durch einen Bogen mit der Hauptnote verbunden ist. Auch an mehreren anderen Stellen finden wir so den Vorschlag in besonderer Weise betont. S. 23, Accol. 4, T. 2 steht:



offenbar kurze Vorschläge, die, gewissermassen die Triole mit wärmerem Hauch des Empfindungslebens schmückend, den Gefühlsausdruck an dieser Stelle bedeutsam steigern; — und an der im übrigen gleichlautenden Stelle S. 29, Accol. 4, T. 2 f., stehen: ; wir halten dafür, dass Loewe diese ganz geringfügigen Abweichungen beabsichtigt hat, — vielleicht um das inzwischen in der »stillen Lust« noch inniger gewordene Gefühlsleben gegen die frühere Stelle zu charakterisiren, ganz entsprechend Loewes Grundsätzen, der sich innerhalb der strengen Form doch frei bewegt.

So erachten wir auch die Abweichung, welche S. 39 an den beiden ähnlich laufenden Stellen Accol. 3, T. 2 (Singst.) und Accol. 4, T. 2 (l. H.) sich ergiebt, als von Loewe beabsichtigt; dort lange, hier kurze Vorschläge, zur schärferen Charakteristik. Merkwürdig

sind in diesem Zusammenhange zwei Stellen, bei welchen man wegen ihrer tiefen Gefühlsinnigkeit lange Vorschläge erwarten sollte, bei denen sich aber in der Original-Vorlage ausdrücklich die Hauptnote durch ein >— betont findet: S. 24, Acc. 4, T. 2 »Noch Kuss auf Kuss« und S. 38, T. 3 »so ist auch die Liebe geborgen«: es steht also dort:



! Da Loewe in seiner »Wallhaide« die >— sehr sorglich anzuwenden pflegt, so werden wir uns auch hier damit bescheiden müssen, dass die kurzen Vorschläge der Charakteristik dienen sollen. Es kommt dem Komponisten hier wohl weniger auf die Geltendmachung einer »wohlthuenden Weichheit oder Süssigkeit« (Loewe) an, oder dem hier »herrschenden Gefühl« (Loewe) Aufschwung zu verleihen, sondern lediglich mehr äusserlich zur Zeichnung der Situation dem »Graziösen« Ausdruck zu geben; — die Situation bedingt eben hier ein schnelleres Dahineilen, — es galt hier, Liebe und Kuss, gefährdet durch Verrat, keusch im Verborgenen zu halten. Feinsinnig wird an ersterer Stelle die in gewissem Sinne erwartete starke Betonung des Vorschlags durch die Begleitung l. Hnd. zur Ausführung gebracht.

Die Entstehung der Komposition der »Wallhaide« hat Loewes Tochter Julie in einem überaus spannenden, bisher nicht veröffentlichten »Lebensbilde« ihres Vaters beschrieben. Loewes Gattin hatte mir seiner Zeit die geschichtliche Richtigkeit dieser Beschreibung bestätigt.

Danach entstand die Ballade, als Loewe im Jahre 1817 mit seinem Freunde Dessmann eine Wanderung durch den Thüringer Wald machte.

Die allenthalben sich dort zeigenden halbverfallenen Burgen regten seine Phantasie mächtig an, und als die Jünger der Minerva sich abendlich verirrt hatten und in einem Pfarrhause Gastfreundschaft fanden, wurde Loewe von dem musikalischen Hausherrn aufgefordert, etwas vorzutragen. Loewe griff zu Körners Gedichten, wählte sich die »Wallhaide«, die so ganz seiner Stimmung entsprach, und improvisierte dieselbe. Im Jahre 1819 schrieb er die Ballade auf und arbeitete — nach einer Notiz in seiner Selbstbiographie — 1824, da die Ballade dem tiefen Schmerz über den Tod seiner ersten geliebten Gattin Julie entsprechenden Ausdruck gab, sie noch einmal über.

Für die Kunstgeschichte ist »Wallhaide« von grosser Wichtigkeit; einerseits zeigen sich in ihr noch am deutlichsten die Spuren **Zumsteeg**scher Anregung [man vergleiche die Ballade z. B. mit der »Lenore«, »Karl von Eichenhorst«; wie lohnend nicht schon allein der Vergleich des »Totenrittes« in ersterer, des Entführungsrittes in letzterer Ballade des schätzbaren Vorgängers unseres Meisters mit dem Todesritt in der »Wallhaide«!], andrerseits steht Loewe hier schon voll und ganz als selbstschöpferischer Meister da. Geradezu auffallend ist in der Wallhaide die motivische Anlage und bewundernswert die einheitliche Gestaltung des Ganzen, ganz abgesehen von der feinsinnigen Charakteristik der in ihr handelnden Personen. Auch verdient der reiche, überaus charakteristische Klavierpart zur »Wallhaide« als für die Zeit, in der er geschrieben, höchst bemerkenswert, besonders hervorgehoben zu werden. A. W. Ambros in seinen »Culturhistorischen Bildern aus der Musik der Gegenwart« (Leipzig 1860, S. 100) bezeichnet die Wallhaide in dieser Beziehung als »interessant durch reiche, orchesterartige Begleitung, wo man oft beinahe die Klangfarbe des Hornes, des Violoncellos u. s. w. heraustönen zu hören meint«.

Loewe selbst sang seine Wallhaide zu allen Zeiten mit grosser Vorliebe. Loewes Tochter Julie teilt darüber mit: »Sehr bemerkenswert war in der Begleitung bei Loewes Vortrag der Einsatz der Uhr: »wenn es zwölfe schlägt«. Er brach erst ganz ab, so dass tiefe Stille eintrat; dann setzte der scharfe harte, und doch so fernher

hörbare Schlag ein, Loewes Hand schwankte dabei vibrierend, wie man das beim Cello- und Geigenspielen wohl wahrnimmt. So wiederholten sich die zwölf Schläge gleichmässig; die Begleitung in luftiger Rotation trug sie hinüber ins Thal, und die geisterhafte Empfindung, welche sich über die Zuhörer ausbreitete, übertrug sich wieder auf den Sänger, der episch fortfahrend in derselben Weise mit der »Ballade« [d. h. dem rhythmisch strengen Balladenmotiv in dem *Allegro non tanto*] einsetzte«. Neuerdings hat die sehr hervorragende Balladensängerin **Gisela Staudigl** die Ballade mehrfach mit hinreissendem dramatischen Vortrage gesungen, so in einem Konzert des Berliner Loewe-Vereins 1894. Ich setze Stellen aus einem Briefe an mich vom 3. II. 1893 hierher: »Ich bin ganz entzückt über ,Wallhaide', ich glaube, es ist die schönste von Loewes Compositionen. Ich muss die Ballade bald öffentlich singen. — — Wenn nur X. käme, ich brenne schon darnach, einmal mit ihm die Ballade durchzusingen. Haben Sie herzlichen Dank für die Vermittlung der Wallhaide.« Auch die vortreffliche Balladensängerin Frau **Luise Klosseck-Müller** (Berlin) bietet mit ihrer Wallhaide eine Gabe von ungemein künstlerischem Wert.

Nr. 5. Der späte Gast. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe (»Balladen. Für eine Singstimme Mit Begleitung des Pianoforte von C. Loewe. No. 10. Du [sic!] Spree-Norne. No. 11. Der späte Gast. No. 12. Goldschmidts [sic!] Töchterlein. No. 13. Der Mutter Geist. Eigenthum des Verlegers. Berlin. In der Ad. Mt. Schlesinger'schen Buch u. Musikhandlung. Unter den Linden Nr. 34. Op. 7. Vierte Sammlung. Preis 1 1/12 Rthlr.«)

Der Dichter **Willibald Alexis** veröffentlichte diese »in schottischen Nebel gekleidete« Ballade in dem zu Nr. 3 angeführten Aufsatze (Hermes 21, 111, verändert in seinen Balladen 1836 S. 5) und bemerkte zur Erläuterung: »Sie beruht auf einem Volksglauben, der nicht in Schottland allein, sondern überall, wo der Geist noch den Geisterglauben gestattet, herrscht. Der Geist des plötzlich Gestorbenen irrt so lange umher, bis der Leichnam kirchlich bestattet ist.« Danach haben wir uns also folgende Situation zu denken: Der Sohn der Witwe im einsamen Heidehause ist nachts plötzlich verschieden, während ihn die Mutter in gesundem Schlafe wähnt. Sein Geist schwebt hinaus, pocht dann aber an die Thür Einlass begehrend und enteilt unstät, als die durch seine dunklen Reden (»Dein Sohn steht draussen nicht, aber mich brachte dein Schoss ans Licht«) immer mehr geängstigte Mutter endlich aufsteht und die Thür öffnet. Einige Freunde wünschten einen referierenden Schluss: »da liegt im Kämmerlein ihr Sohn«; allein Alexis hielt streng an der dramatischen Form fest, deren gewaltige Wirkung er am schottischen »Edward« erkannt hatte. »Die Ungewissheit«, bemerkt er hierüber, »in der Dunkelheit allmählich zur entsetzlichen Gewissheit und Klarheit gesteigert, wird nie den Eindruck auf das Gemüt verfehlen; auch diese Dunkelheit und Spannung (in der Steigerung der Fragen, im Zögern der Antworten) verträgt sich mit der Einfalt der Volkspoesie, wenn sie nur nicht aus unnatürlichen Motiven bei den Haaren herbeigezogen ist«.

Textabweichungen: S. 51,3 draussen weht es so kalt und graus — 52,5 ist's kalt und nass — 53,2 habe ich — 53,5 f. Vor Fremden hätte gebellt mein Hund, beim Blutsfreund wedelte Schwanz und Mund; nun starrt er zitternd nur an den Grund. — 57,1 was öffnest du — 57,2 Elfenwald (1836 Elsenwald) — 58,1 ich steh'.

Musik.

S. 52, Accol. 4, T. 4, l. Hnd. 𝄽 fehlt vor dem ersten Akkord in der Vorlage.

S. 53, Accol. 1, T. 2, r. Hnd. 3. Taktviertel steht in der Orig.-Ausg. ♭ fälschlich vor *g* statt vor *h*.

S. 53, Accol. 3, T. 2, l. Hnd. 3. Viertel in der Orig.-Ausg. so: . Es fehlt ein Achtel, welches von uns hinzugefügt wurde.

S. 53, Accol. 5 drittletzter T., zweite Hälfte, r. Hnd. in der Vorl. so: .

S. 54, Accol. 4, T. 3, l. Hnd. In diesem Takte fehlen die ‹ in der Orig.-Ausg.

S. 55, Accol. 3, T. 1, r. Hnd. In der Vorl.: . Der Vorschlag scheint auf Stichfehler zu beruhen; wir lassen ihn fort in Übereinstimmung mit S. 52, T. 1 und S. 53, Accol. 5, T. 1.

S. 55, Accol. 3, T. 4. Man sollte meinen, dass die Oberstimme r. H. in der ersten Takthälfte dreimal *es* hätte, und *d*, wie die folgenden Noten, der Unterstimme zugeteilt werden müsste; aber durch deutlich wahrnehmbare Spuren auf dem in meinem Besitz befindlichen ältesten Druck, die auf eine Korrektur auf der Platte hinweisen, ist die Stimmführung so gestaltet, wie wir sie hier geben.

S. 56, T. 3. In der Vorlage hier: *Tempo primo*, da doch nach Vergleichung mit den vorangehenden ähnlichen Stellen *ritenuto* zu erwarten war. Der Widerspruch löst sich folgendermassen auf: Loewe braucht den Ausdruck *Tempo primo* in dieser Ballade in zwiefachem Sinne. Einerseits bedeutet dieser Ausdruck den Hinweis auf das erste Haupt-Tempo (*Allegro*), der Person und den Worten der Mutter dienend, im Gegensatz zu welchem das zweite Haupt-Tempo gestellt ist, *un poco ritenuto*, welches zur motivischen Charakterisierung des Geistes ihres Sohnes beiträgt. In diesem Zwiegespräch zwischen der Mutter und dem Geist ihres soeben verblichenen Sohnes wird die Mutter allmählich von Ahnung darüber erfüllt, dass dem Sohne etwas zugestossen sein mag; so schmiegt ihr mütterliches Empfinden sich zum Teil der Empfindungs-Äusserung des toten Sohnes an, und so kommt es, dass nach und nach auch ihrer Rolle sich etwas von dem »*ritenuto*« der Persönlichkeit des Sohnes beimischt; und wenn sie solches auch nicht bei ihren Worten mit durchblicken lässt, so kann sich doch ihr ganzes Empfinden davon nicht mehr frei halten; welchen seelischen Zug der Meister geschickt in die Begleitung verlegt. Demgemäss finden wir für die beiden letzten der vier nach dieser Zwischenrede der Mutter weitergeführten Begleitungstakte ein *ritenuto* vorgezeichnet. Auf dieses *ritenuto* (Takt 1) nun bildet das »*Tempo primo*« unserer Stelle gewissermassen die Antwort, giebt das Zeichen der Auflösung, um nun in dem ursprünglichen zweiten Haupt-Tempo weiterzuschreiten, das zufällig auch ein »*un poco ritenuto*«, doch ein ganz anderes *ritenuto*-Tempo, als das oben bezeichnete, ist. Zur Wiederaufnahme dieses zweiten Haupt-Tempos nach diesem *ritenuto* in der Begleitung dient also hier nun andrerseits der Ausdruck *Tempo primo*, — soll also so viel heissen wie »*a tempo*« (für welche Bezeichnung Loewe auch sonst den Ausdruck *tempo primo* zu setzen beliebt). Von S. 56, Accol. 4 an fallen in Folge dessen die Tempo-Bezeichnungen überhaupt ganz fort.

S. 57, Accol. 5. Das erste, dritte und fünfte *sf* fehlt in der Vorl.

S. 59, letzter T., l. H. in Vorl. so: , möglicherweise Druckfehler, anstatt dessen vielleicht besser zu lesen wäre: .

Diese Ballade ist neuerdings ein besonderes Zugstück Meister **Eugen Guras** und anderer Balladensänger.

B. Bemerkungen zu den »Gesichten«.

Auch die musikalische Gestaltung dieser besonderen Art der Geisterballade gehört Loewe eigentümlich an. Es sind drei bedeutende Nummern, die wir hier in den VIII. Band eingereiht haben. Gerade diese Stücke sind bisher ganz ungebührlich vernachlässigt worden. Wir sagten uns, dass dieselben vielleicht innerhalb des grossen hebräischen Gesanges-Cyklus zu sehr verschwinden, und dass ihnen die hier angewiesene Stelle eine vorteilaftere Empfehlung biete. Das Nähere über die hebräischen Gesänge überhaupt siehe in Band XV.

Nr. 6. Belsazars Gesicht. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

Der Text von Lord **George Noel Gordon Byron** (1788—1824), ward 1815 in seinen »Hebrew Melodies« veröffentlicht. Loewe benutzte die 1820 erschienene Verdeutschung der »Hebräischen Melodien« des Berliner Theologen **Franz Theremin** (1780—1846) S. 59. — Variante: S. 62, 2 blutlos sind seine Wangen.

Zur Musik:

S. 63, letzter T., 2. Viertel der l. Hnd. in der Vorl.: [Notenbeispiel]; Druckfehler, statt dessen [Notenbeispiel] gesetzt wurde. Vergl. die benachbarten Takte, besonders aber S. 61, Accol. 3, T. 4.

S. 64, Accol. 3, T. 3, Singst. In der Vorlage so: [Notenbeispiel: Voll sind des Königs].

S. 65, Accol. 2, T. 2 Singst. in der Orig.-Ausg. falsch, alle Werte in demselben sind um die Hälfte zu klein.

Heines Belsazar darf mit Recht als eine Nachbildung dieses Byronschen gelten. —

Nr. 7. Saul und Samuel. Vorlage wie Nr. 6.

Text: Die Dichtung ist **Byrons** Hebräischen Melodien, übersetzt von **F. Theremin** 1820 S. 15 entnommen. — Varianten: S. 66, 2 sehen — 66, 4 stehen — 71, 1 schaun; so bist du, so ist dein Sohn, eh der nächste Tag entflohn. Leb' wohl, nur für einen Tag.

S. 70, Accol. 3, T. 3, Text in der Vorl.: Waffen Ruf, Druckfehler statt wessen.

S. 67, Accol. 4, T. 1. Pfte. 14., 15. u. 16. Note in r. und l. Hnd. in der ältesten Ausgabe: *a g fis*. Die wenig spätere, noch mit den Originalplatten gedruckte Ausgabe hat aber dafür: *h a g*. Man sieht in derselben deutlich, dass hier eine Plattenkorrektur vorgenommen worden ist, und man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass diese, jedenfalls bald nach dem ersten Erscheinen ausgeführte Änderung durch den Komponisten selbst veranlasst wurde, der freilich meistens solche Plattenänderungen noch vor dem ersten Erscheinen besorgte. Da auch musikalische Gründe für dieselbe sprechen, so tragen wir kein Bedenken, hier ausnahmsweise einmal einer späteren Lesart den Vorzug zu geben und unsern Neudruck nach dieser zu gestalten.

Nr. 8. Eliphas' Gesicht. Vorlage: wie Nr. 6 und 7.

Text: Auch diese Dichtung ist Byrons Hebräischen Melodien entnommen, übersetzt von **Theremin**. Dasselbe Gesicht hat Loewe wieder anders in seinem gewaltigen Oratorium »Hiob« musikalisch dargestellt.

Zur Musik.

S. 72, Accol. 2, T. 1, untere Stimme der r. Hnd., zweite Note in der Vorl. Ganze statt Halbe.

S. 72, Accol. 2, T. 3, Singst. Erste Note in der ältesten Ausgabe: *c*; wir folgen auch hier der etwas späteren, mit den (verbesserten) Originalplatten gedruckten Ausgabe und setzen *a* für *c*. (Vergl. oben die Bem. zu S. 67).

S. 73, Accol. 4, T. 4, l. Hnd. Vierte Note fälschlich *c* (statt *f*) in der Vorl.; siehe die gleiche Stelle auf S. 72, drittletzter Takt. —

Spitta, a. a. O., schildert die Bedeutung dieser Loeweschen Gesichte: »Durch die Hexe von Endor beschworen, steigt vor Saul, dem Israelitenkönige, der Geist Samuels empor; Finsternis umrieselt ihn, und wie Wind in Höhlenschlünden heult seine Rede. Im belagerten Babylon schwelgt der Wüstling Belsazar, eine gespenstische Hand erscheint und schreibt an die Wand sein Schicksal, und das Grauen kriecht heran und spinnt um König nnd Gelaggenossen seine unzerreissbaren Fäden«. Loewes Tochter Julie berichtet von ihrem Vater: »Von ,Eliphas' Gesicht« sagte er: »Das ist ein murkliges Ding« und schüttelte den Kopf. Aber »Saul und Samuel« sang er gewaltig; — das furchtbare »stürzt hinab« höre ich heute noch. Bei der Stelle in »Belsazar«: »Die Lampen scheinen helle, die Lettern standen klar« fiel sein Ton wie Silberschein darüber«.

C. Die Todes- und Kirchhofsbilder.

Nr. 9 und 10. Zwei Gesänge aus »Hiob«. **Hiobs Todessang. Hiobs Todesschauer.** Vorlagen: 1. Die autographe Partitur im Besitz der Königl. Bibliothek. 2. Bass-Solostimme, alte Abschrift. — Der Klavier-Auszug ist ein Meisterwerk **Fr. H. Schneiders.**

Nr. 9. Hiobs Todessang. S. 79, T. 3, Singstimme. Fünfte Note sieht in Vorl. 1 fast wie *es* aus, doch geht aus Vorl. 2 hervor, dass *f* gemeint ist. Loewe komponierte sein Oratorium »Hiob«, das unveröffentlicht blieb, im Jahre 1848; dasselbe wurde bald darauf in Stettin und 1855 durch **Grell** in Berlin aufgeführt. Es stellt eine besondere Art des Loeweschen Oratoriums dar. Es ist, im engen Anschluss an das Buch Hiob von **Telschow** (1809—1872) geschickt zum Oratorium eingerichtet, dem Inhalte nach biblisch und wahrt in jeder Hinsicht das echt oratorische Wesen; andrerseits macht es sich in besonderer Weise den von Loewe erfundenen und zur höchsten Meisterform entwickelten Balladenstil zu eigen, Altoratorisches und Balladisches in innerster Ausgleichung miteinander verschmelzend. Wenn **Phil. Spitta** vom Oratorium forderte, dass es in weitgehendem Masse sich die Vorzüge der Loeweschen Balladenform aneignen müsse, so hat Loewe mit seinem »Hiob« diesen Forderungen selbst schon vollkommen entsprochen. »Hiob« ist, um mit Spitta zu reden, das echte »balladische Oratorium«. Es ist nimmermehr zu glauben, dass das deutsche Volk an Loewes so bedeutsamen, echt deutsche Musik athmenden Oratorien (er schrieb deren 18!) noch lange achtlos vorübergehen wird! Dann, wenn die Zeit gekommen, wird auch »Hiob« mit seiner zum Teil ganz eigenartigen Erfindung (nicht selten der neudeutschen Schule vorgreifend), dramatischen Kraft und mystischen Tiefe einst noch wohl verdiente Anerkennung finden.

Nr. 11. Tod und Tödin. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Joh. Peter Spehr,** Braunschweig. Op. 105. Derselben ist ein farbiger Umschlag beigegeben. Umschlag wie Titelblatt zeigen mit sinniger Symbolik ausgestattete Zierleisten: oben eine Urne, an welche Sense und Fackel lehnen, und aus der sich ein Schmetterling emporschwingt; unten ein Leichentuch; Todeskelch und Quasten bereichern die Zier; Kandelaber streben aufwärts und abwärts als Seitenleisten. Das Werk war mit der Zeit sehr selten geworden; nur eine beschränkte Anzahl von Exemplaren konnte von den Loewesammlern aufgetrieben werden.

Zum Text. Die vermutlich einer kärntnischen Volkssage entlehnte Dichtung

rührt von **Adolf Ritter von Tschabuschnigg** (1809—1877) her; vergl. seine Gedichte, 2. Auflage 1841 S. 154. — Textabweichungen: S. 83, 2 Es schlägt und plätschert laut am Bach — S. 86, 3 »Die ist« bis 87, 3 »bleichet fort«. Diese Wiederholung der Anfangsverse fehlt in Loewes Vorlage. — 89, 3 Der Tod grinst lachend froh sie an.

Der Vorname des Dichters Adolf steht so (mit f) in der Überschrift der Innenseite; da auch in der Ausgabe des Dichters Adolf, so war dies der Lesart auf dem Titelblatt Adolph vorzuziehen.

Zur Musik.

S. 83, Accol. 3, T. 1, Singst. Das dynamische Zeichen ist richtiger verlängert bis über das *a* des T. 3. Ebenso Acc. 4 bis über *b* des T. 4.

S. 83, Accol. 3, erste Note der l. Hnd. in der Vorlage *b* (statt *d*).

S. 84, Accol. 2, T. 3, Singstimme in Vorl. *e* (statt *g*), Druckfehler, dessen Berichtigung sich auch aus der Wiederholung der Stelle auf S. 87, Accol. 2, T. 3 ergiebt.

S. 85, Accol. 4, T. 1 letzte Note der r. und T. 2, 2. Note der l. Hnd. In der Vorl. Pktc. über diesen Noten, die fortgelassen wurden, da sie jedenfalls auf Versehen des Stechers zurückzuführen sein dürften.

S. 87, Accol. 2, T. 4. Auf den letzten beiden Sechzehnteln lauten die oberen Noten der r. Hnd. in der Vorl. *b b*, Druckfehler, der nach Massgabe der gleichlautenden Stellen (S. 82, vorl. T. und S. 84, Accol. 2, T. 4) in *a g* berichtigt wurde.

S. 87, Accol. 5, T. 3 r. Hnd. Vor der letzten Note wurde ein ♮ eingefügt, da nicht anzunehmen ist, dass L. hier noch *cis* haben wollte.

S. 89, Accol. 2, T. 3, r. Hnd. Erstes Achtel oberste Note in Vorl. *d* (statt *e*).

S. 90, Accol. 3, T. 4, Singstimme *b* statt *a*, Druckfehler.

Die Ballade »Tod und Tödin«, eine der eigenartigsten Schöpfungen Loewes, gehört zu seinen bedeutsamsten Meisterwerken (vergl. auch Phil. Spitta, Deutsche Rundschau 1893, H. 7 S. 41). Neuerdings bildet sie ein besonderes Zugstück des grössten Meistersängers der Ballade **Eugen Gura**.

Loewes Tochter **Julie** schreibt mir u. a.: »Tod u. Tödin hörte ich Papa Mosevias vortragen. Dieser logierte bei uns zu einer Aufführung des »Hus«. Der alte Herr war ganz begeistert, — wie es nur möglich wäre, das fantastische, schauerliche, überaus poetische Gedicht zur Komposition auszuwählen; welche Aufgabe und welche Lösung! und dabei die wunderbaren Details: »er senkt sie finster tief hinab« *c c b b as* — tief, tiefer noch erscheint es als *as* wirklich klingt. Und der folgende Akkord, wie eine Auferstehung in Blumen und Sonnenschein!«

Nr. 12. Der Friedhof. Vorlage: Die Partitur in Loewes Handschr. auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin, nicht verzeichnet im Espagneschen Katalog. Vermutlich komponiert im Jahre 1824.

Die Dichtung von der Stelle an: »Sanft ruhende Flur« ist von Ludw. Giesebrecht (1794—1873), zuerst erschienen in dessen (durch Loewe besorgte) Gedicht-Ausgabe. Leipzig, Emil Güntz 1836. XXII Buch der letzten Dinge. VI. S. 395—397. In der Giesebrechtschen Ausgabe von 1867 (Stettin, Theod. v. d. Nahmer, Bd. I, 409—10) die Überschrift »Der Friedhof«. Die Tiefe und formvollendete Schönheit dieser Dichtung lässt bedauerlich erscheinen, dass L. Giesebrecht in seinen Gedichten so sehr vernachlässigt worden ist.

Zum Text: Abweichungen. S. 97, Accol. 4, T. 5: dunkeln Wonnen (statt tiefen; tiefe jedenfalls Schreibfehler).

Zur Musik. S. 93, Accol. 4, T. 5, 2. Hälfte, l. H. *e* (Bratschen) wurde in *f* geändert.

S. 96, Accol. 2, T. 4, Pfte. r. Hnd. ♮ steht in der Vorl. vor der siebenten Note,

doch scheint dies ein Schreibfehler zu sein; natürlicher ist in der absteigenden Tonleiter *g*.

Ursprünglich mit Begleitung eines kleinen Orchesters komponiert, von **Fritz Schneider** meisterlich als Klavier-Auszug gearbeitet. Ein längerer (33. T.), z. T. fugierter Chorsatz von vortrefflicher Wirkung und der Schlusschoral mussten leider für unsern Zweck weggelassen werden. Das Werk war von Loewe ursprünglich zur Gedächtnisfeier der Verstorbenen verfasst und erscheint auch heute als Kantate für den Totensonntag äusserst geeignet; das Material an Stimmen besorgt die Verlagshandlung.

Fünf Nacht- und Todesgesänge (»Sämmtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung von C. Löwe. [sic!] Heft II. Erstes und zweites Heft: Nachtgesänge. Berlin bei **Fr. Laue**«. — Später Leipzig bei **Friedr. Hofmeister**).

Nr. 13. Todtengräberlied aus »Hamlet« von Shakespeare.

Vorlage: Die Original-Ausgabe.

Es war die Frage, wie der viermalige Abschluss-Takt des Liedes zu bestimmen sei. Loewe lässt jedesmal (S. 101, der letzte T.; S. 102, Accol. 3, T. 3; S. 103, Accol. 2, T. 2, Accol. 4, T. 6), trotzdem das ganze Lied in $^2/_4$ geht, $^3/_8$ eintreten. Sachgemäss wäre es richtig, den ersten Abschluss über die darnach gesprochenen Worte hinweg mit dem dann anhebenden halben Takt zusammen als ganzen Takt zu nehmen; so fiele auf den ersten Abschluss nur ein Viertel (ohne Verlängerungs-Punkt); ebenso beim zweiten Abschluss. Aber beim dritten Abschluss-Takt, auf welchen ein Takt mit halber Note folgt, und beim Schlusstakt selbst, ginge es so nicht; hier müsste beidemale, um beim alten System zu bleiben, ein Achtel hinzugefügt werden. Trotz des Verlockenden, das darin läge, auf diese Weise die Abschlusstakte ins richtige Verhältnis zu den Anfangstakten zu bringen, haben wir es bei der überlieferten Lesart gelassen. Wir meinen, dass Loewe durch das Ungewöhnliche eines unvermittelten Umspringens in eine andere Taktart an diesen vier End-Stellen eine besondere drastische Wirkung erzielen wollte, ja, es dürfte nicht ausgeschlossen sein, dass L. das dritte Achtel als Einleitung in die melodramatische Form, die dem Anfange des folgenden Dialoges dienen sollte, aufgefasst wissen wollte, sodass hierdurch die Dialoge mit dem eigentlichen Liede in organischen Zusammenhang gebracht werden.

Nr. 14. Lied der Desdemona aus »Othello« von Shakespeare.

Vorlage: wie oben.

S. 105, Accol. 4, T. 3. In der Vorlage bei der ersten nach unten gestielten Bassnote fehlt der Verlängerungspunkt, der hinzugefügt ward.

S. 105, Accol. 4, T. 3 und S. 106, Accol. 2, T. 1 steht in der Vorl. abgekürzt, *p. sf*, wofür wir das vollständige *poco sf* setzen.

S. 106, (vollst.) T. 1. Vom *fis* der letzten Bassnote nach dem *es* der nächsten Zeile ist der Bogen getilgt, da er nicht in Frage kommen konnte.

Dies Lied bildet ein besonderes Zugstück der gefeierten Künstlerin Frau **Lilli Lehmann.**

Nr. 15. Die Abgeschiedenen. Serenata von Uhland.

Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes (in meinem Besitz).

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Laue**, Berlin.

Zum Text. Derselbe ist von **L. Uhland** (Gedichte, Jubiläums-Ausgabe S. 29) am 18. November 1807 gedichtet. Unter der Überschrift in Vorl. 2: »Eine Serenate von Uhland«; in Vorl. 1: »Serenata von Uhland«. Beim Dichter findet sich diese Bezeichnung nicht. Es möchte Befremden erregen, dass dies, nach Düntzer: »anmutige, das Glück des Besitzes der Geliebten im stillen Kämmerlein lebhaft aussprechende Lied«

hier unter den Toten- und Schauerstücken zu stehen kommt. Doch einerseits hat Loewe es selbst dieser Sammlung von »Nachtgesängen« einverleibt, die wir nicht auseinanderreissen zu sollen meinten; andrerseits ist diese Dichtung doch wohl tiefer zu fassen, in dem Sinne etwa, dass die Liebenden, bevor ihnen der gegenseitige Besitz gelang, durch todbringende Gefahren hindurch gehen mussten, und nun gewissermassen abgeschieden sind für Alles, nur um sich gegenseitig zu besitzen; die sich hindurchgekämpft durch die Welt, welche ihnen nur Leid und Widerstreben brachte, und nun, in der Seligkeit der Liebe lebend, als von der Welt Abgeschiedene sich vorkommen. Das Anmutige verbleibt dabei dem Liede doch, und es bildet somit, bei aller Zugehörigkeit zu diesen Todes- und Nachtgesängen, gleichsam eine liebliche und erfrischende Oase innerhalb derselben.

Zur Musik. Die Tempo-Angabe ursprünglich (in Vorlage 1) italienisch: *Adagio, con molto sentimento*; nunmehr in ( ) hinzugefügt.

S. 107, (vollst.) T. 1; Accol. 2, T. 3; S. 108, Accol. 2, T. 3, Singstimme in Vorl. 2 stets so: ; doch scheint uns die von uns wiedergegebene Schreibweise der Handschrift (Vorl. 1), welche den kleinen Läufer in Achteln giebt und ausserdem ein Verweilen auf der letzten Note desselben andeutet, die Absicht des Komponisten besser zum Ausdruck zu bringen. In Vorlage 1 befindet sich an der zweiten Stelle kein Bogen, wohl um die Worte der Dichtung: »in meinen Arm gekettet« eindrucksvoller in Tönen wiederzugeben.

S. 107, Accol. 3, T. 2, Singstimme. > über der ersten Vorschlagsnote aus Vorl. 1. Accol. 4, T. 1, Singst. < aus Vorl. 1. Accol. 4, T. 3, erste Note, Singst. Vorl. 1: <, Vorl. 2: >; wir geben der Handschrift den Vorzug und setzen also < über die erste Note. Accol. 4, T. 1 u. 3. In diesen Takten fehlen in Vorl. 1 die ♮ vor den *h*, dasselbe gilt von S. 109, T. 3 u. 5.

S. 108, Accol. 2, T. 1, erstes Viertel der l. Hnd. Tiefste Note in Vorl. 2 *f*, Druckfehler, richtig in Vorl. 1: *a*. Accol. 3, T. 2 l. Hnd. Tiefster Ton der halben Note in Vorl. 2 *f*; vorzuziehen jedoch *a*, wie in Vorl. 1. Accol. 4, T. 2, die dritte und vierte Gesangnote hat nach der Handschrift $^1/_{16}$ mit · und folgend $^1/_{32}$; in Vorl. 2 zwei Sechzehntel.

S. 109, T. 1, der Vorschlag, in der Handschr. , ist nach Vorl. 2: aufgenommen.

Nr. 16. Das Ständchen. Vorlage: Die Original-Ausgabe wie oben.

Zum Text: **L. Uhland** verfasste dieses eigentümlich reizvolle Gedicht nachts am 4. Oktober 1810 zu Paris (Gedichte 1, 178), nachdem er sich schon am 1. März d. J. notiert hatte: »Die Sage, dass die dem Tode Nahen Musik zu hören glauben, könnte so benutzt werden, dass ein krankes Mädchen von ihrem Fenster gleichsam ein überirdisches Ständchen zu hören meinte«. Seine Dichtung ist, wie **Max Friedlaender** (in L. Fränkels Uhland-Ausgabe 1893) bemerkt, von mehr als hundert Musikern komponiert worden; auch Gaetano Bragas angeblich auf einer walachischen Legende beruhende Serenata: »O quali mi risvegliano« ist, wie **Bolte** (Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft 1, S. 132—134) ausführt, nichts anderes, als eine italienische Übersetzung von Uhlands »Ständchen« durch Marcello. J. Laskers Gedicht »das sterbende Kind« ist nach Boltes treffendem Urteil als eine Verwässerung der Idee dieser »schön abgerundeten Ballade« Uhlands zu bezeichnen. Als Loewe diese kleine Ballade komponierte, ahnte er wohl nicht, dass er etwa 25 Jahre später an seiner eigenen geliebten,

als Sängerin hervorragenden, Tochter Adele († 1851) eine dem Stimmungsgehalt der Uhlandschen Dichtung ähnliche Erfahrung machen sollte. Sein Freund **Ludwig Giesebrecht** hat uns diesen Vorgang in nachstehendem Gedichte geschildert (Gedichte, Stettin 1867, 2, 409):

Adelens Choral.

Nichts anders hör' ich, als Choralgesang,
Ich hör' ihn immerfort um diese Stätte,
So spricht die Sängerin auf ihrem Bette:
Da wird dem Ahnenden, dem Vater, bang.
— — — — — —
— — — — — —

Die Melodien stätig, unverloren,
Vernehmbar keinem, nur um sie gebreitet. —
Ihr Odem steht, des Lebens Kette bricht.
Erst als ihr Sarg zur Gruft hinunter gleitet,
Wird der Choral vernehmlich allen Ohren;
Hört ihr nicht: Jesus, meine Zuversicht.

Es ist die Frage, als was Uhlands »Ständchen« zu bezeichnen ist, — ob als Lied, oder als Ballade, wie Bolte es thut. Uhland reiht es, indem er es mit den beiden anderen Gedichten »Die Orgel« und »Die Drossel« unter den gemeinsamen Titel »Sterbeklänge« stellt, unter seine »Balladen und Romanzen«. Loewe scheint die Dichtung als solche mehr als Lied aufgefasst zu haben, hat uns dasselbe aber dann in der Form der Ballade geboten; danach könnte man es im Loeweschen Sinne als »Lied in Balladenform« bezeichnen, genau so, wie sein »Bergmann« von ihm ein »Liederkreis in Balladenform« genannt wird. So oft es sonst komponiert ward, ist es wohl ausnahmslos als Lied gedacht, selbst von **Spohr**, dessen Komposition besonders hoch gestellt werden muss. Thatsächlich hindert füglich Nichts, das »Ständchen« schon in der Dichtung mit Bolte als eine wirkliche Ballade zu bezeichnen.

Zur Musik. S. 111, letzter Takt, l. Hnd. Bei den halben Noten fehlen in der Vorlage die Verlängerungspunkte.

S. 112, Accol. 4 letzter und Accol. 5, T. 1 bis 3. Die Reibung, in welche am Ende dieser Stelle die r. u. l. Hnd. geraten, lässt vermuten, dass die ganze Stelle in der Rechten eine Oktave höher gedacht ist (wie wir mit kleinem Oktavzeichen andeuten), entsprechend S. 111, Accol. 2, T. 2 ff.

Nr. 17. Die Jungfrau und der Tod. Scene eines Todtentanzes.

Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes (in meinem Besitz).

2) Die Original-Ausgabe, wie oben.

Zum Text. Der Text ist die dritte unter den sechs »Scenen eines Todtentanzes« in **Franz Kuglers** (1808—1858) Skizzenbuch 1830 S. 41 = Gedichte 1840 S. 152 (Dedikation: Ihr zarten Violen, Euch wird man bald holen. Hüte dich, schöns Blümelein. I. Kind. — Tod. II. Knabe. — Tod. III. Mädchen. — Tod. IV. Student. — Tod. V. Wanderer. — Tod. VI. Kranker. — Tod.) Loewe hat danach den Titel zu diesem seinem balladenartigen Gesang in geeigneter Weise umgestaltet. Textveränderungen: S. 116, 1 lull' ich dich leis. Das »Skizzenbuch« mit seinen berühmten Radierungen von Kuglers Hand ist heute selten geworden. Karl Rosenkranz (von Magdeburg bis Königsberg S. 334) schildert im Hinblick auf die beiden Deckel-Kupfer dieses Buches: »Da stand er vor mir in der Tracht, wie er sich selber gezeichnet und in Kupfer auf den Umschlag seiner ersten Gedicht-Sammlung gestochen hat, auf der

Vorderseite im Revers, auf der Rückseite im Avers. In diesem gelbbraunen Rock, den Tornister auf dem Rücken, den Stock in der Hand, prägte er sich mir fürs Leben ein«.

Loewe stand von Stettin her Kugler nahe und hat ihm dauernde Freundschaft bewahrt. Er schuf eine Reihe seiner bedeutendsten Werke im Anschluss an Kuglersche Texte und widmete ihm seine bekannte Allegorie »die Uhr«.

Nachstehend sei ein bisher unveröffentlichter Brief Loewes an Kugler (in meinem Besitz), in welchem neben einer von Kugler besorgten Ring-Gravüre auch von unserem »Todtentanze« die Rede ist, hier mitgeteilt:

»Mein geliebter Franz!

Empfangen Sie meinen herzlichsten Dank für Ihre grosse Liebe und Güte, mit welcher Sie das Ringgeschäft besorgt haben. Der Ring gefällt meiner Auguste und mir ganz ausnehmend, und man erkennt die klassische Genauigkeit, mit welcher Sie vorgezeichnet haben, recht wohl. Auch hat der Stecher, für dieses geringe Honorar, die Möglichkeit geleistet. Nochmals danke ich Ihnen recht herzlich!

Verdriesslicher war mir das Ausbleiben des Todtentanzes, indess sage ich kein Wort, warten Sie die Momente des Schaffens ruhig ab; der glücklichen Stunden wahrer Productivität sind bei denen, welche nicht handwerksmässig eine Kunst betreiben, immer so wenige, wie sie im Leben nur selten sind. Nun es wird schon zünden, und dann um so besser!

Mit aller Liebe und Freundschaft verbleibe ich

Ihr

Freund Loewe«.

Stettin, d. 4. Dec. 1827.

Zur Musik.

S. 113, T. 6 r. Hnd. Der erste Bogen ist aus der Handschrift ergänzt.

S. 113, Accol. 2, T. 3, Bogen in der r. Hnd. desgleichen. In demselben Takte fehlt beim *g* der r. Hnd. der Pkt. in Vorl. 2.

S. 113, letzter Takt. Statt des 3. Viertels steht in der Hndschr. bei Strophe 1 und 2 𝄽 in r. und l. Hnd.; da die Hndschr. nur einem ersten ausführlichen Entwurfe gleicht, so ist kein Zweifel, dass L. selbst, wo er die Hndschr. ins Reine brachte, das dritte Viertel herstellte, wie es Vorl. 2 hat.

Alles, was bisher über die Handschrift gesagt wurde, gilt in gleicher Weise für die ersten 14 Takte auf S. 114, da im Manuskript die dritte Strophe bis zum $^2/_4$ Takt nicht ausgeschrieben, sondern unter die Musik zu den beiden ersten Strophen untergelegt ist.

S. 115, vorletzter Takt. R. Hnd. in Vorl. 1 schon vom zweiten Achtel an *f b d*, während die Orig.-Ausg. dort noch *d f b* hat. Da der Plattendruck an dieser Stelle ohne Korrekturspuren ist, so dürfen wir wohl annehmen, dass ein Versehen beim Stich vorliegt. Wir fühlten uns somit veranlasst, in unserm Musiktext die Lesart der Hdschr. herzustellen, was ja auch in Rücksicht auf Accol. 2, T. 1 gutzuheissen ist.

Sowohl das »Ständchen« wie die »Scene eines Todtentanzes« schmücken nicht selten die Konzertprogramme **Eugen Guras**.

Phil. Spitta, der beide mehr dem Liedgenre zuzuzählen scheint, äussert sich über diese beiden Gesänge Loewes (Deutsche Rundschau. April 1895, Heft VII. S. 39): »Unter den Liedern sind viele von ausserordentlicher Schönheit. Dass die Erfindungskraft sich am stärksten äussert, wenn das Lied, ohne schon Ballade zu werden, doch etwas mehr gegenständlichen Gehalt hat, als gewöhnlich, erklärt sich aus Loewes

ganzer Eigenthümlichkeit. Es ist nicht zu sagen, wie das »Ständchen« von Uhland und Kuglers Scene eines Todtentanzes geistreicher und schöner hätten komponiert werden können«.

Nr. 18. Des Meisters Geistergesang. Vorlage: Die handschriftliche Partitur des Oratoriums »Der Meister von Avis« im Besitz der Königlichen Bibliothek.

Zum Text: Die Dichtung ist von **Ludwig Giesebrecht** (1792—1873) verfasst (Textbuch zu Loewes Oratorium »Der Meister von Avis« Stettin 1844, hieraus S. 11 und 12 und Gedichte, 2. Aufl. 1867 2, 371—395) im Anschluss an **Calderons** spanische Tragödie »Der standhafte Prinz«, die den portugiesischen Prinzen Don Fernando, Grossmeister des zur Bekämpfung der Mauren gestifteten geistlichen Ritterordens von Aviz, der 1443 nach jahrelangen Leiden in maurischer Gefangenschaft starb, als heldenhaften christlichen Dulder feiert (vgl. B. II unserer Gesamt-Ausgabe p. XII). Unsere Stelle bildet den Anfang des dritten Teiles des Oratoriums. Der Geist des Meisters von Avis erscheint im Ordensmantel mit einer Fackel in der Hand. Ihm folgen Diego, Prior des Ordens von Avis, mit einer Schar Ordensritter und König Alfonso an der Spitze eines portugiesischen Heeres, in dessen Mitte Tarudant, König von Marokko, Phönix, seine Verlobte, Tochter des Königs von Fez, und ihr marokkanisches Gefolge als Gefangene.

Zur Musik. Der meisterhafte Klavier-Auszug ist von **Fr. H. Schneider** gearbeitet.

Nr. 19. Lazarus' Totenerweckung. Vorlage: Der Original - Klavier - (Orgel-) Auszug im Verlage von **Heinrichshofen,** Magdeburg.

Zum Text. Die Worte sind von Loewe nach der heiligen Schrift (Ev. Joh. 11) zusammengestellt. Der englische Text wurde weggelassen.

Zur Musik. Geändert wurde: S. 131, Accol. 3. T. 5, r. Hnd. erste Note *g* in *e*.

S. 131, Accol. 4, T. 2, l. Hnd. zweite Note ♮ *h* in ♭ *h*.

S. 132, Accol. 5, T. 2, r. Hnd. erster Accord 1/8 in 1/4 (unter Weglassung einer Achtelpause).

Zum Schlusse danke ich herzlich vor Allem Herrn **Fr. H. Schneider** für den auch hier bis ins Kleinste hinein mir geleisteten Beistand, — u. a. sowohl bei der Revision der Musiktexte überhaupt wie bei der musikalischen Begutachtung einzelner wichtiger Stellen, — Herrn Professor **Dr. Bolte** für die äusserst wertvolle literarische Hilfe, Herrn Königl. Oberbibliothekar **Dr. A. Kopfermann,** Herrn **Dr. Leop. Hirschberg** für die viele Mühe und Hilfeleistung, desgl. Herren Pfarrer **August Wellmer** und **Bernh. Schmidt**-Halle, Herrn **Rob. Lienau** für die gütige Gewährung der Loewe-Handschriften zu »Treuröschen« und »Walpurgisnacht«, Frau **Lilli Lehmann** für die interessante Mitteilung über Wagner und endlich für all die wichtigen Nachweisungen Loewes kundiger und stets hilfsbereiter Tochter Frau **Julie von Bothwell.**

Berlin, den 1. September 1900.

Dr. Max Runze.

INHALT.

Geisterballaden und Gesichte.

Todes- und Kirchhofs-Bilder.

A. Geisterballaden.

B. Gesichte (in Balladenform).

C. Todes- und Kirchhofs-Bilder.

(Zwei weitere Hiobsgesänge.)

Geisterballaden und Gesichte.
Todes-und Kirchhofs-Bilder.

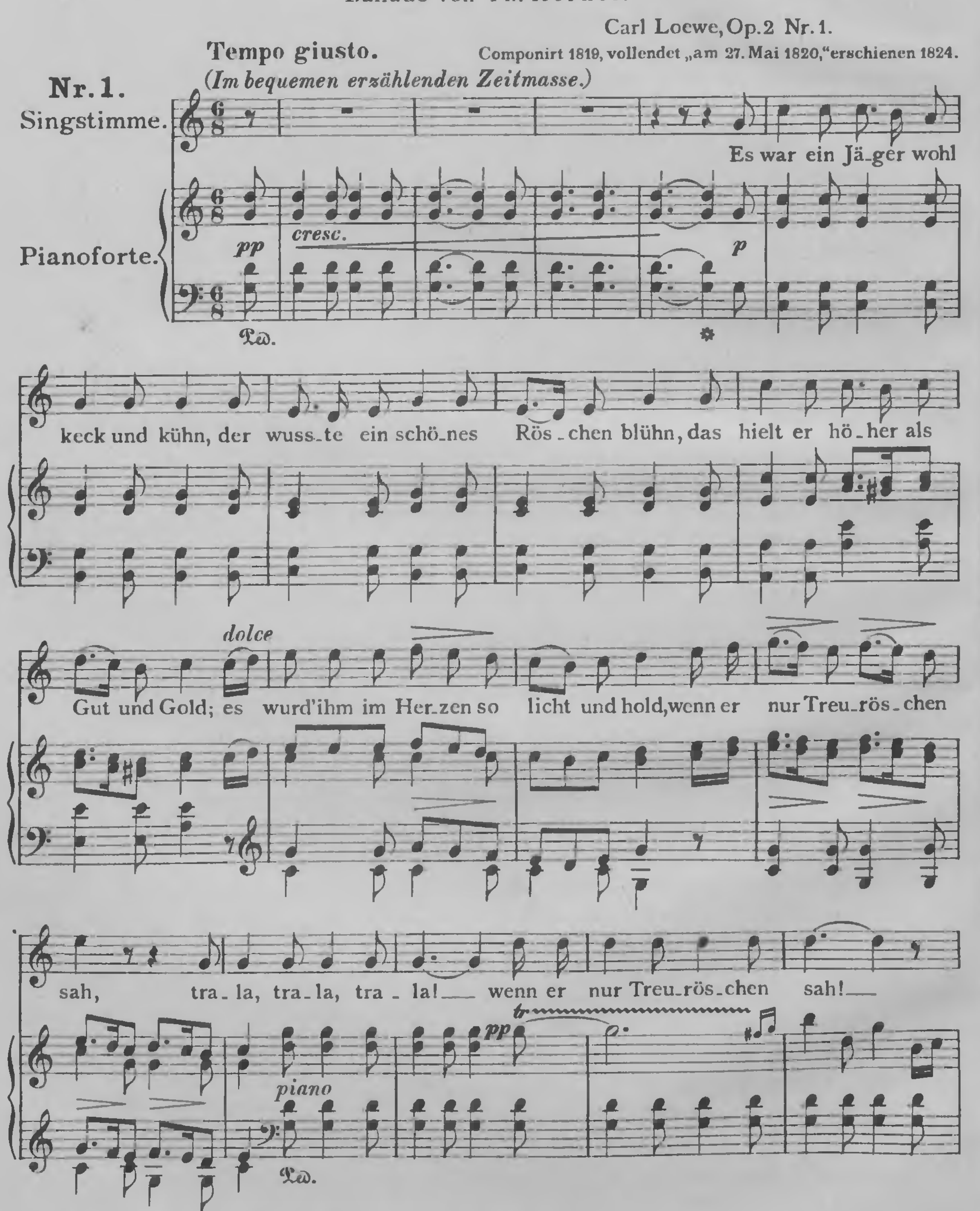
A. Geisterballaden.

Treuröschen.
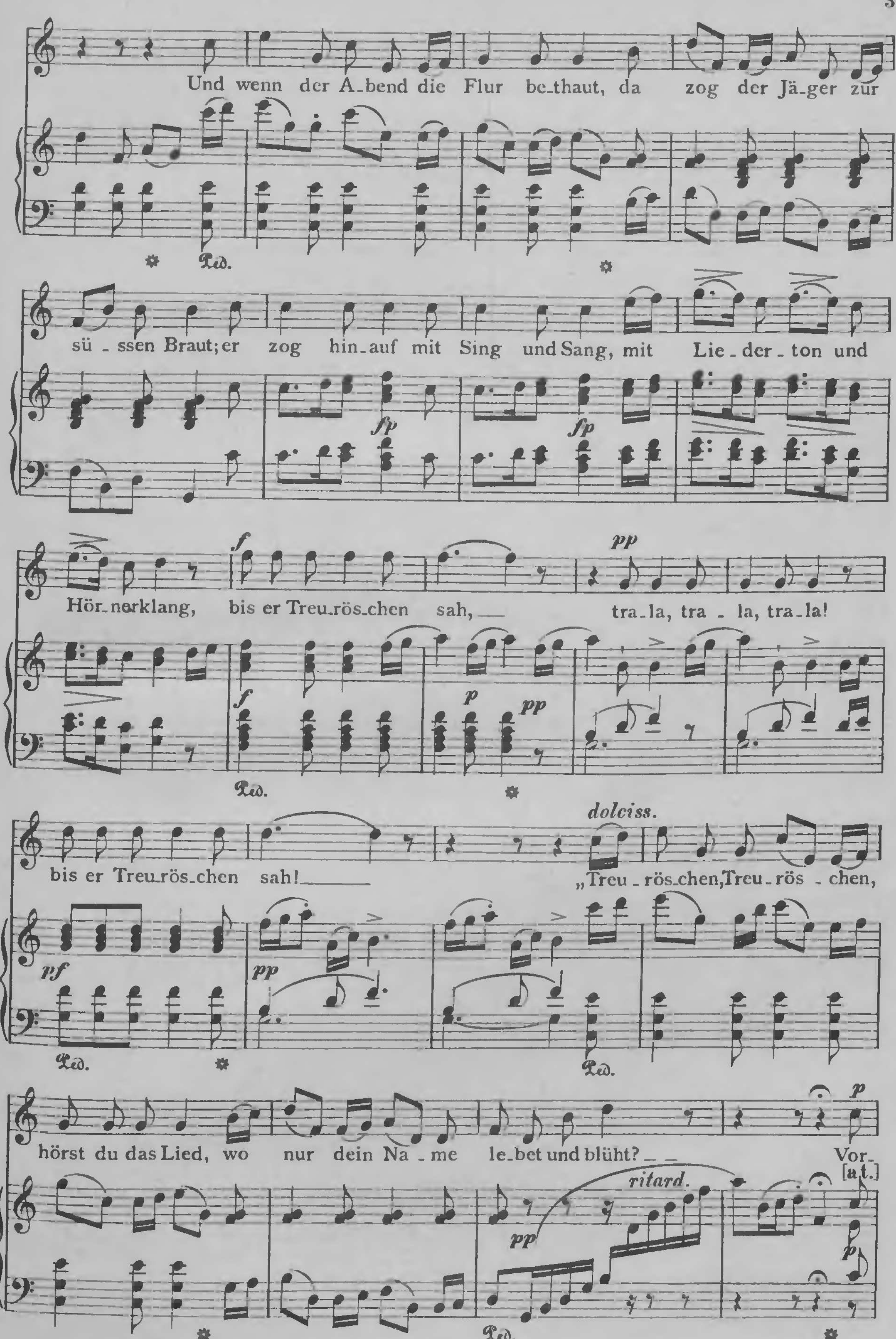
Ballade von Th. Körner.

Carl Loewe, Op. 2 Nr. 1.

Componirt 1819, vollendet „am 27. Mai 1820," erschienen 1824.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


Und wenn der A_bend die Flur be_thaut, da zog der Jä_ger zur
sü _ ssen Braut; er zog hin_auf mit Sing und Sang, mit Lie _ der _ ton und
fp
fp
Hör_nerklang, bis er Treu_rös_chen sah, __ tra_la, tra _ la, tra_la!
f
pp
p
pp
dolciss.
bis er Treu_rös_chen sah! ___ „Treu _ rös_chen, Treu_rös _ chen,
pf
pp
hörst du das Lied, wo nur dein Na _ me le_bet und blüht? _ _ Vor_
ritard.
pp
p
[a t.]



cre - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - -

über ist das bräut-li-che Jahr, bald führ' ich Treu-rös-chen zum Trau-al-tar. Da

cre - - - scen - -

- - - do **f**

spricht Treurös-chen: „Ja!“ Tra-la, tra-la, tra-la! —

do **f** *pianissimo*

℘ed.

Più vivo.
(Etwas lebhafter.)

Und wie er vom Pfer-de ge-sprun-gen ist, so
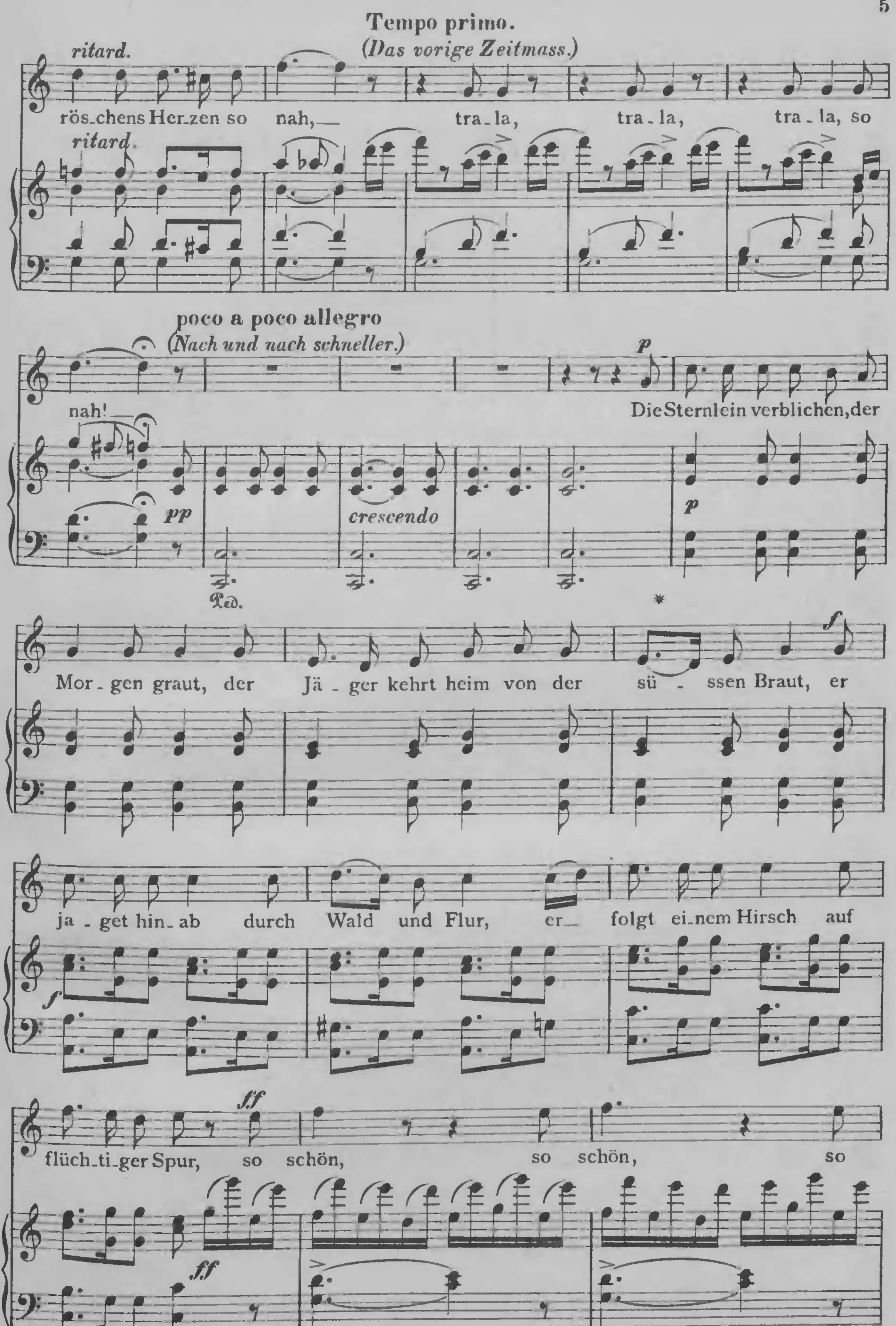
poco f
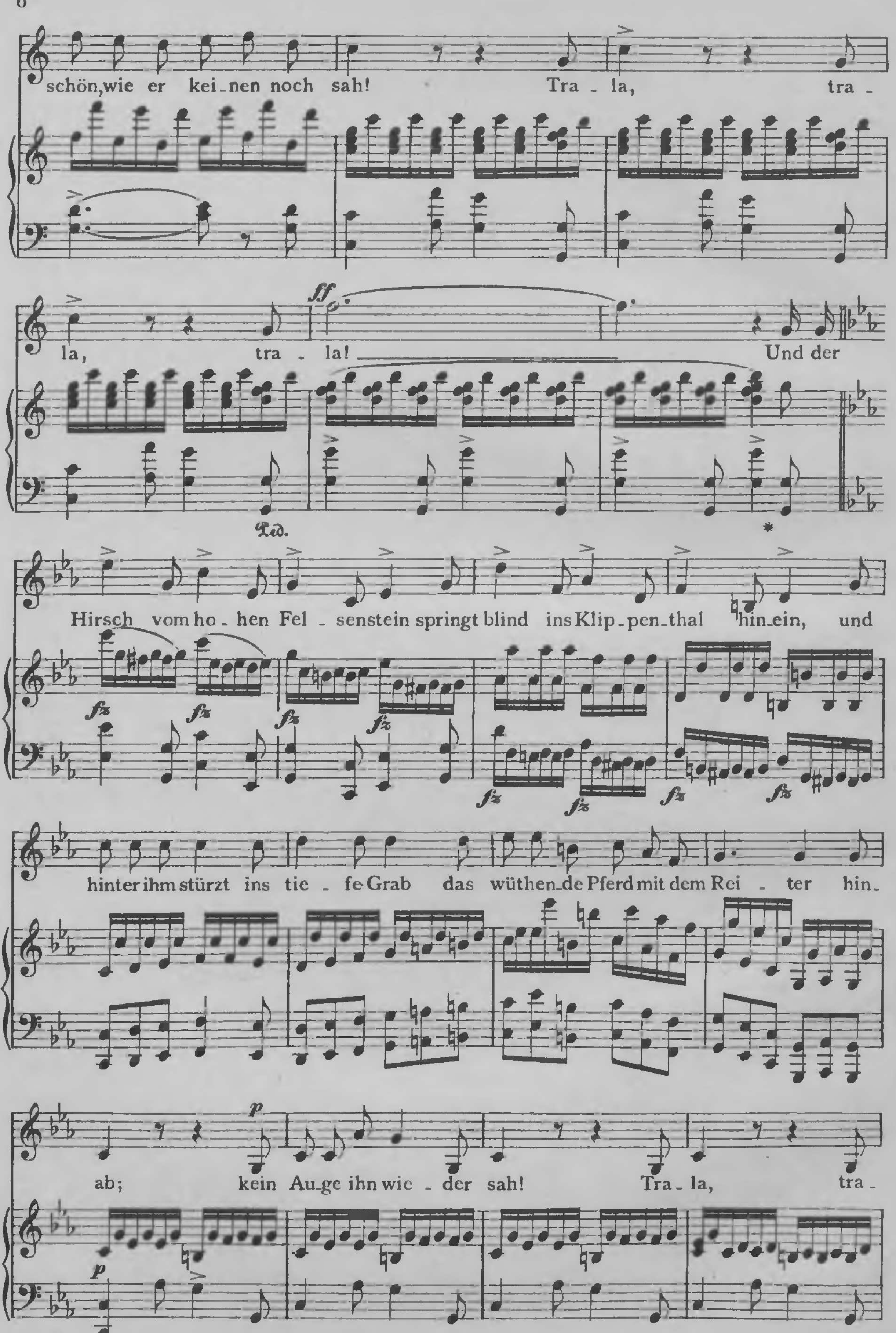
sitzt er bei Lieb-chen und scherzt und küsst, und scherz-te bis um
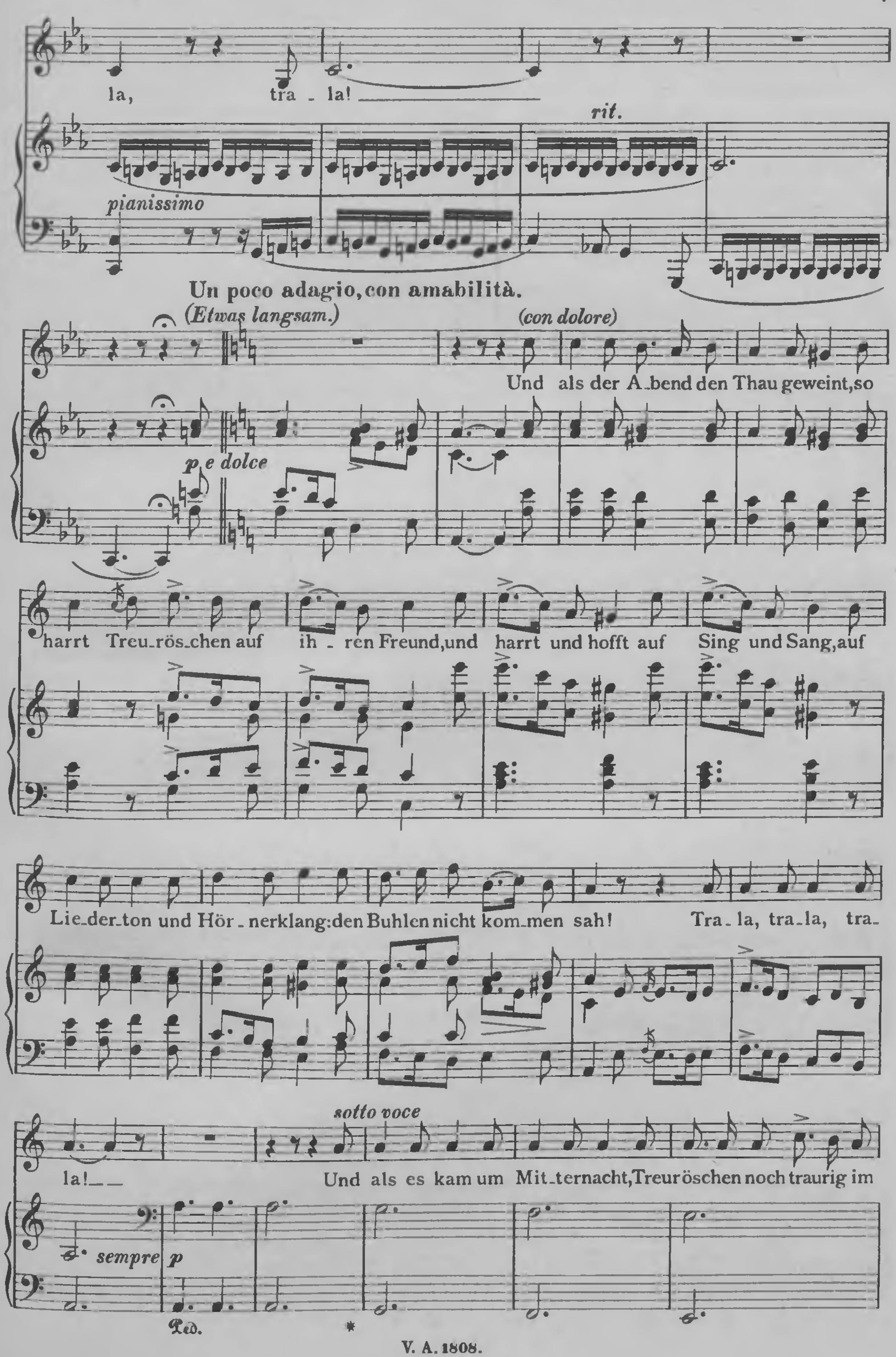
p

p
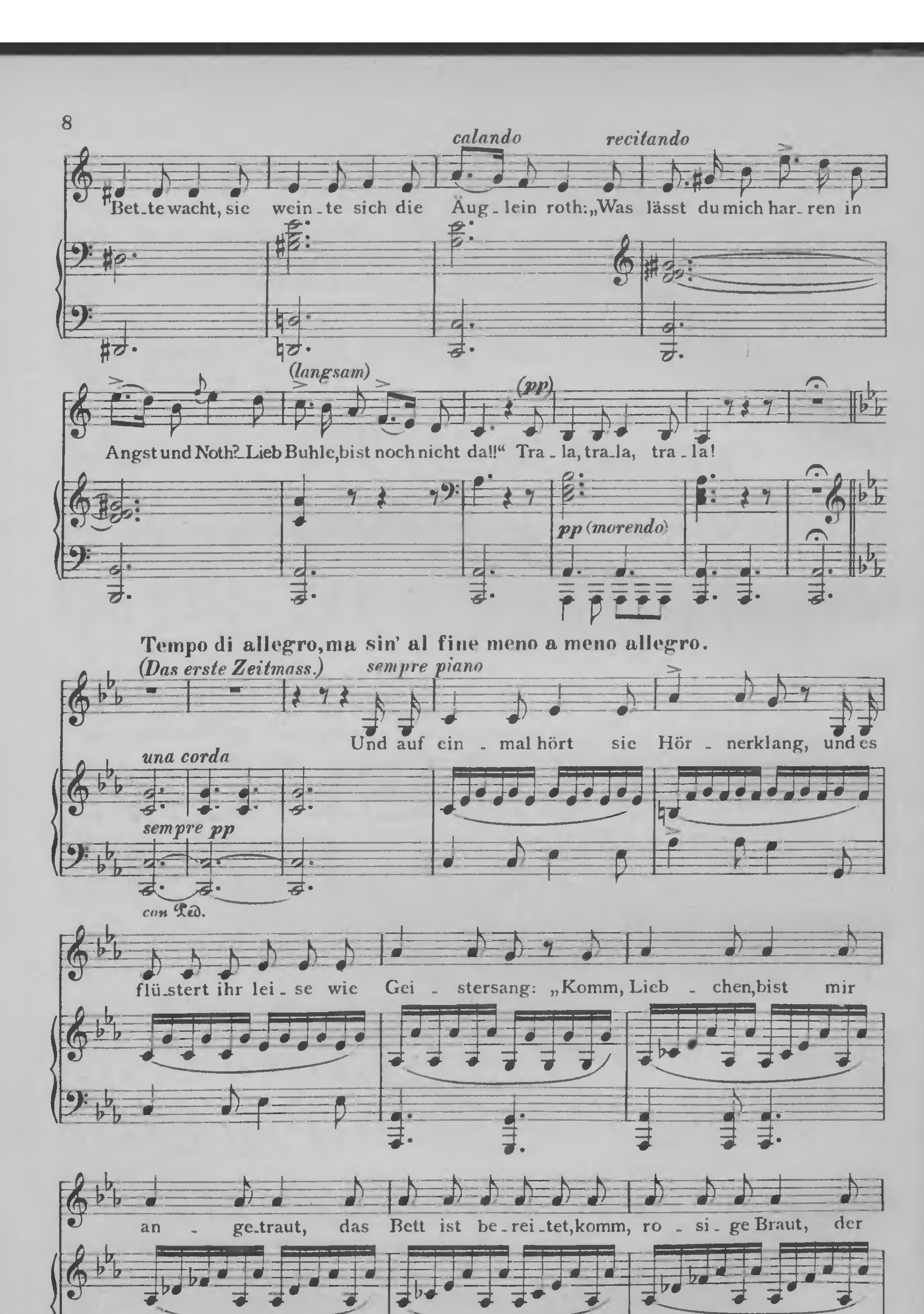
Mit-ter-nacht in stil-ler, heit-rer Lie-besprachtt, Treu-
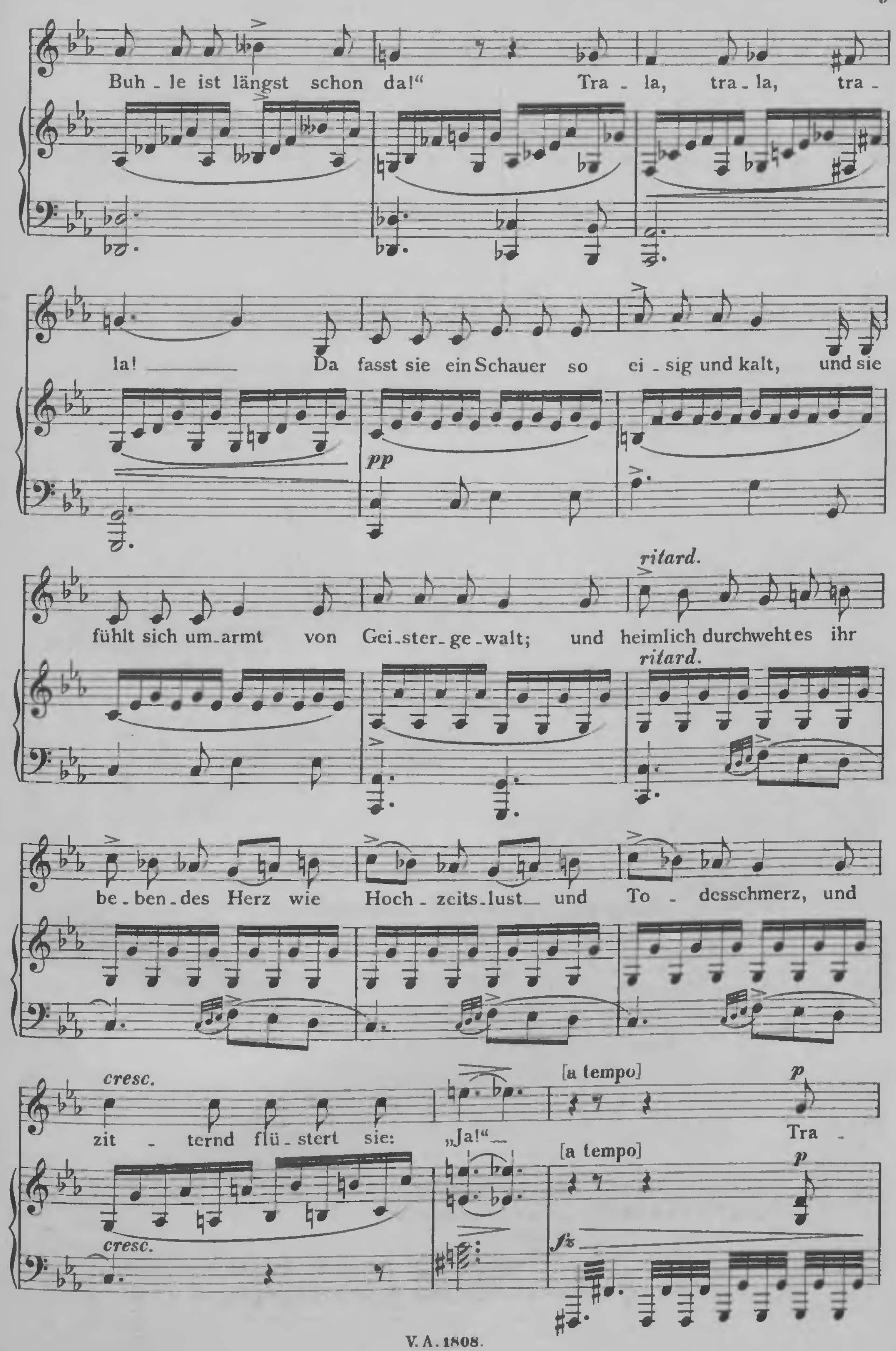

Tempo primo.
(Das vorige Zeitmass.)
ritard.
rös_chens Her_zen so nah, — tra_la, tra_la, tra_la, so
ritard.
poco a poco allegro
(Nach und nach schneller.)
nah! —
p
Die Sternlein verblichen, der
pp
crescendo
p
Ped.
Mor_gen graut, der Jä_ger kehrt heim von der sü_ssen Braut, er
f
ja_get hin_ab durch Wald und Flur, er_folgt ei_nem Hirsch auf
f
flüch_ti_ger Spur, so schön, so schön, so
ff
ff
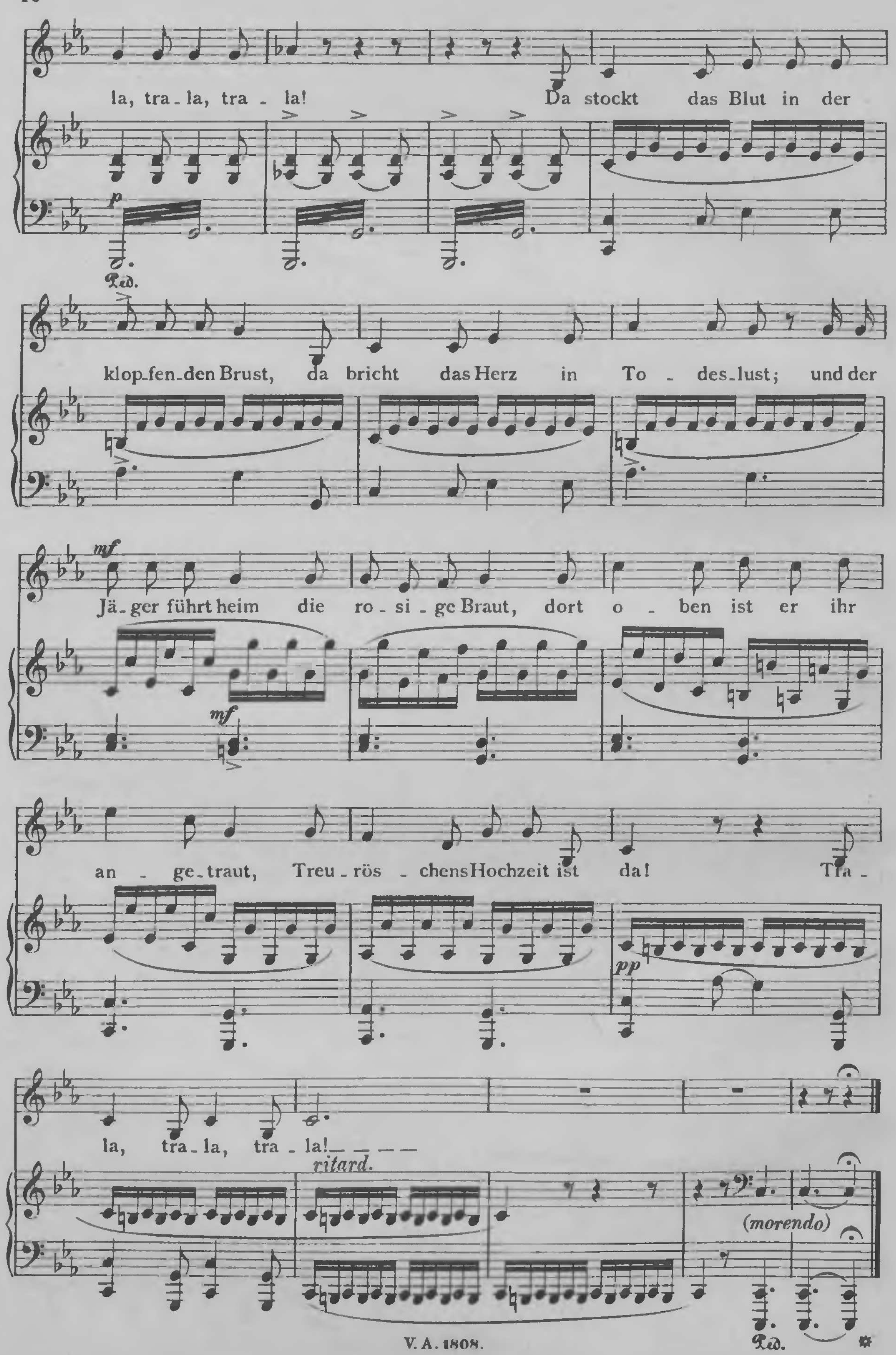

schön, wie er kei - nen noch sah! Tra - la, tra -
la, tra - la! Und der
Hirsch vom ho - hen Fel - senstein springt blind ins Klip - pen - thal hin - ein, und
hinter ihm stürzt ins tie - fe Grab das wüthen - de Pferd mit dem Rei - ter hin -
ab; kein Au - ge ihn wie - der sah! Tra - la, tra -



la, tra - la!
rit.
pianissimo
Un poco adagio, con amabilità.
(Etwas langsam.)
(con dolore)
Und als der A - bend den Thau geweint, so
p e dolce
harrt Treu - rös - chen auf ih - ren Freund, und harrt und hofft auf Sing und Sang, auf
Lie - der - ton und Hör - nerklang: den Buhlen nicht kom - men sah! Tra - la, tra - la, tra -
la!
sotto voce
Und als es kam um Mit - ternacht, Treurös chen noch traurig im
sempre p


calando
recitando
Bet_te wacht, sie wein_te sich die Äug_lein roth: „Was lässt du mich har_ren in
(langsam)
(pp)
Angst und Noth? Lieb Buhle, bist noch nicht da!!“ Tra_la, tra_la, tra_la!
pp (morendo)
Tempo di allegro, ma sin' al fine meno a meno allegro.
(Das erste Zeitmass.)
sempre piano
Und auf ein_mal hört sie Hör_nerklang, und es
una corda
sempre pp
con Ped.
flü_stert ihr lei_se wie Gei_stersang: „Komm, Lieb_chen, bist mir
an_ge_traut, das Bett ist be_rei_tet, komm, ro_si_ge Braut, der


Buh - le ist längst schon da!“ Tra - la, tra - la, tra -
la! Da fasst sie ein Schauer so ei - sig und kalt, und sie
pp
fühlt sich um - armt von Gei - ster - ge - walt; und heimlich durchweht es ihr
ritard.
ritard.
be - ben - des Herz wie Hoch - zeits - lust und To - desschmerz, und
cresc.
zit - ternd flü - stert sie: „Ja!“
[a tempo]
p
Tra -
[a tempo]
p
cresc.
fz


la, tra-la, tra-la!
Da stockt das Blut in der
klop-fen-den Brust, da bricht das Herz in To-des-lust; und der
mf
Jä-ger führt heim die ro-si-ge Braut, dort o-ben ist er ihr
an-ge-traut, Treu-rös-chens Hochzeit ist da! Tra-
la, tra-la, tra-la!
ritard.
(morendo)
p
mf
pp
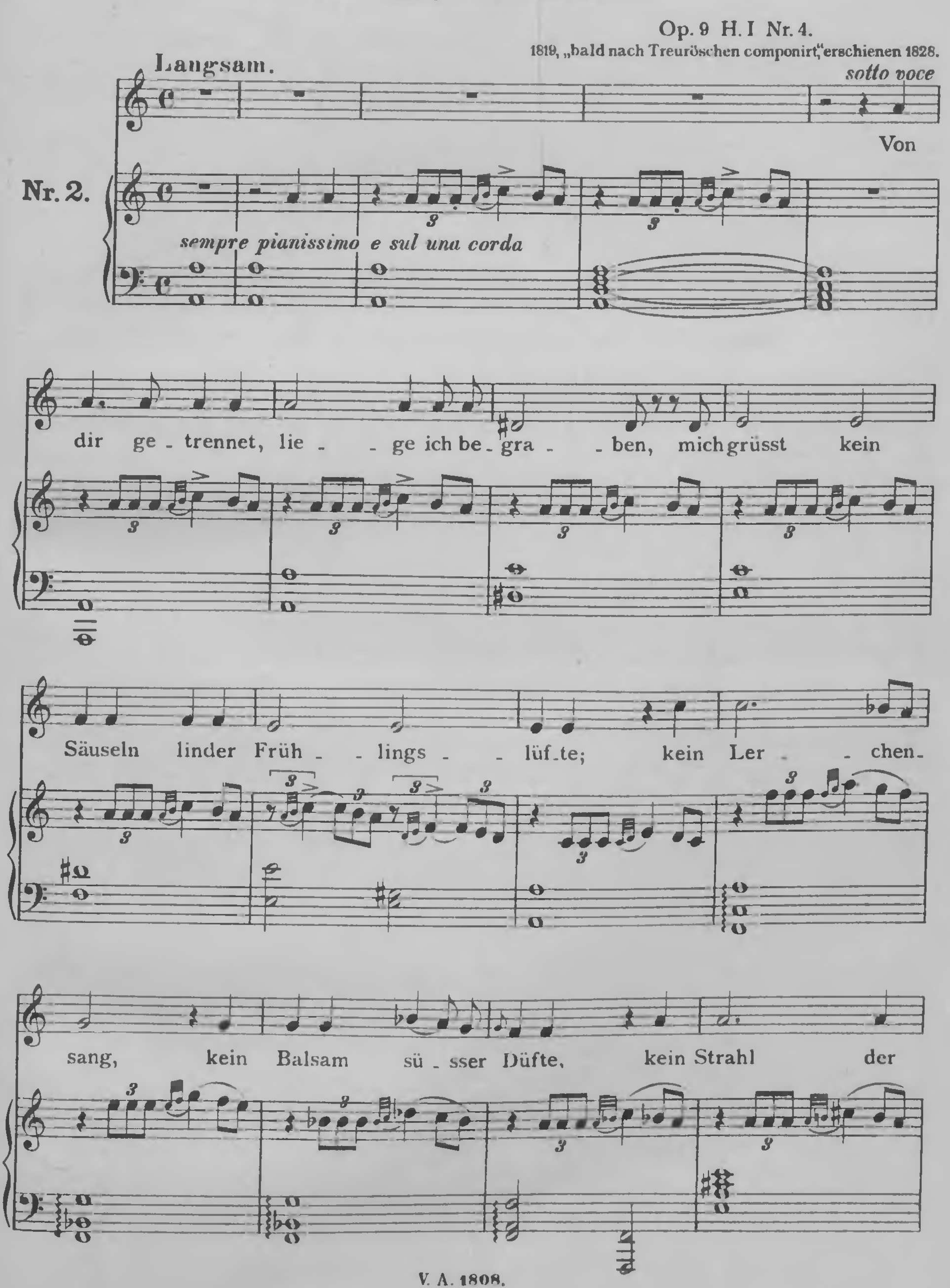
Geisterleben.
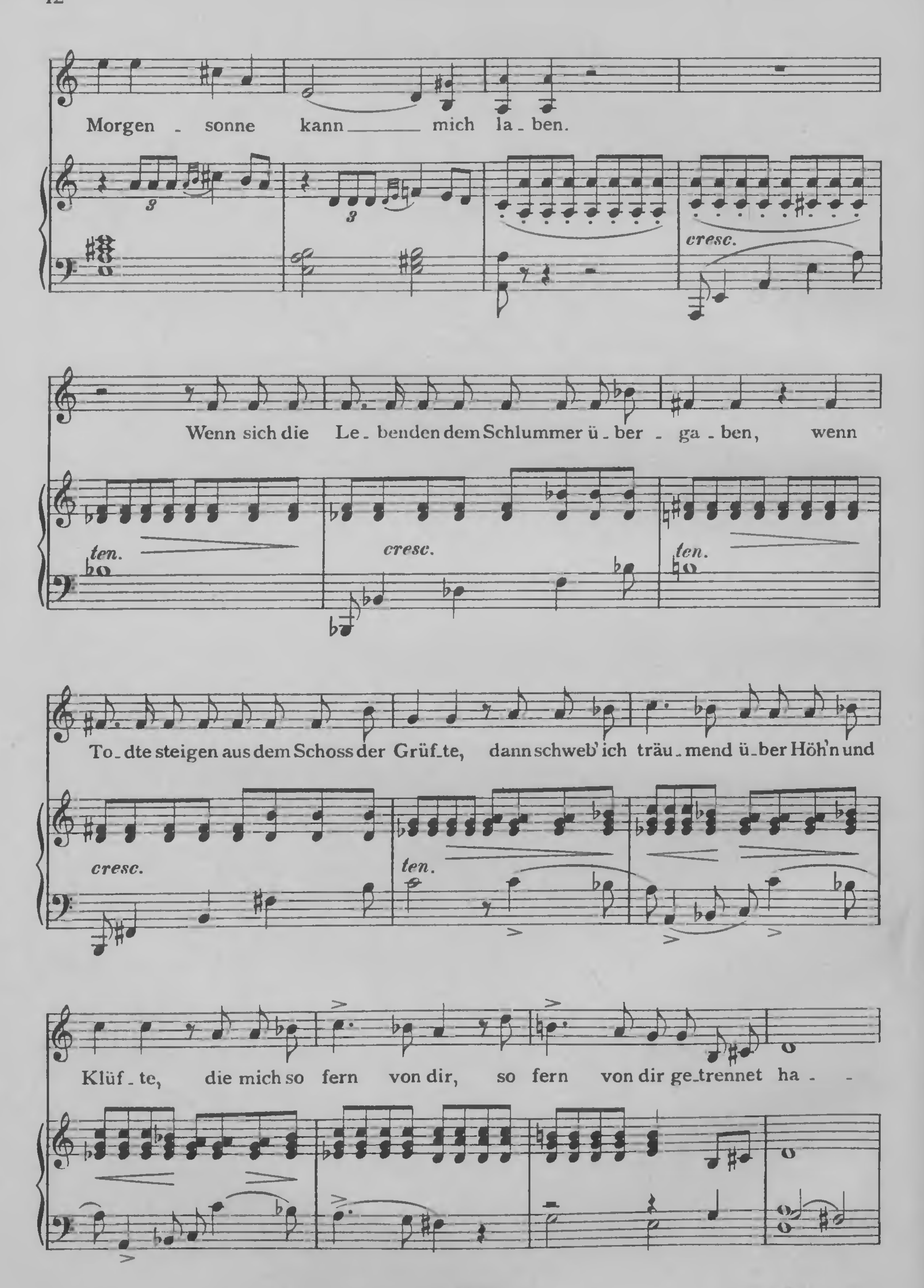
Ballade in Liedform.
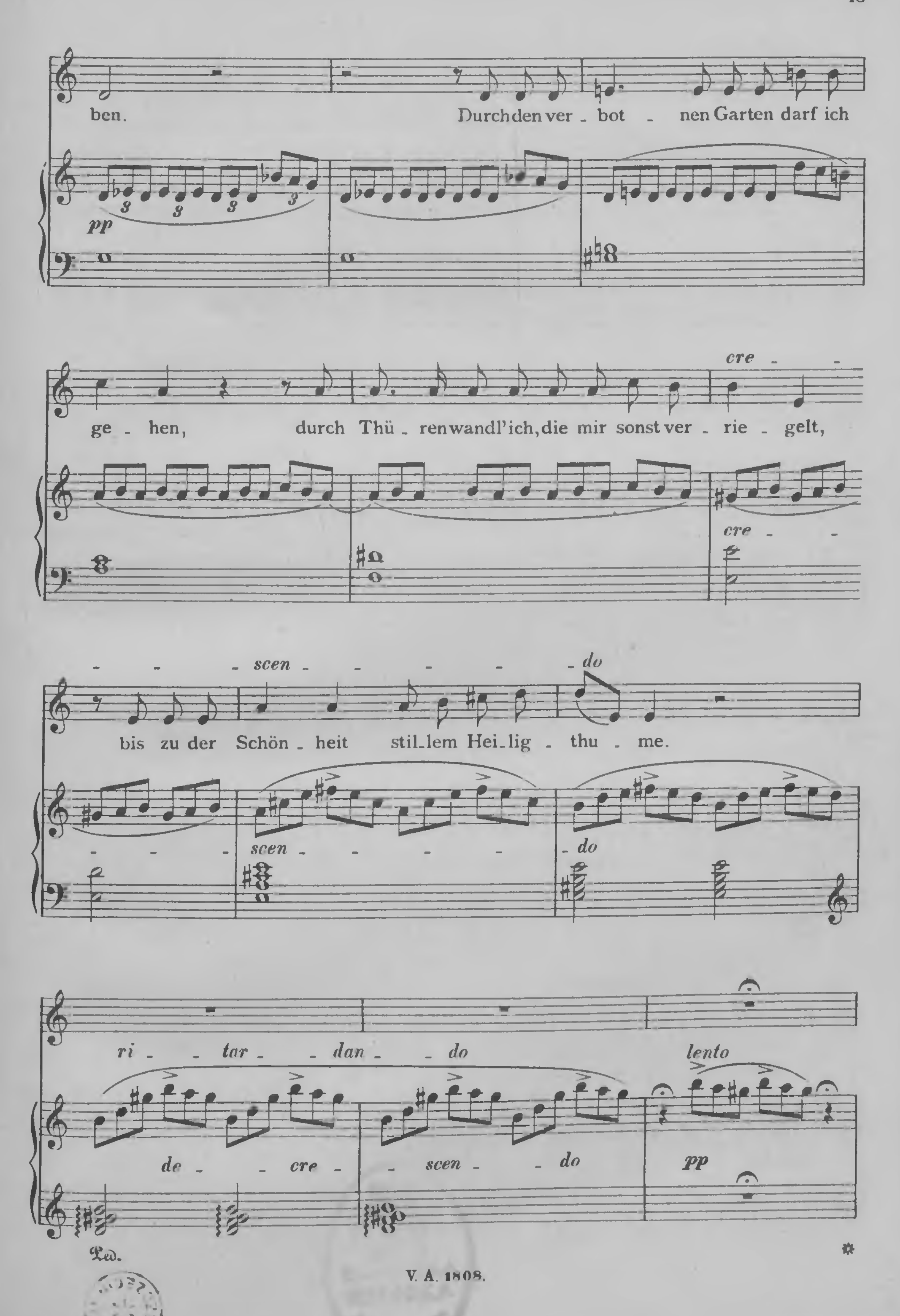
Dichtung von L. Uhland.
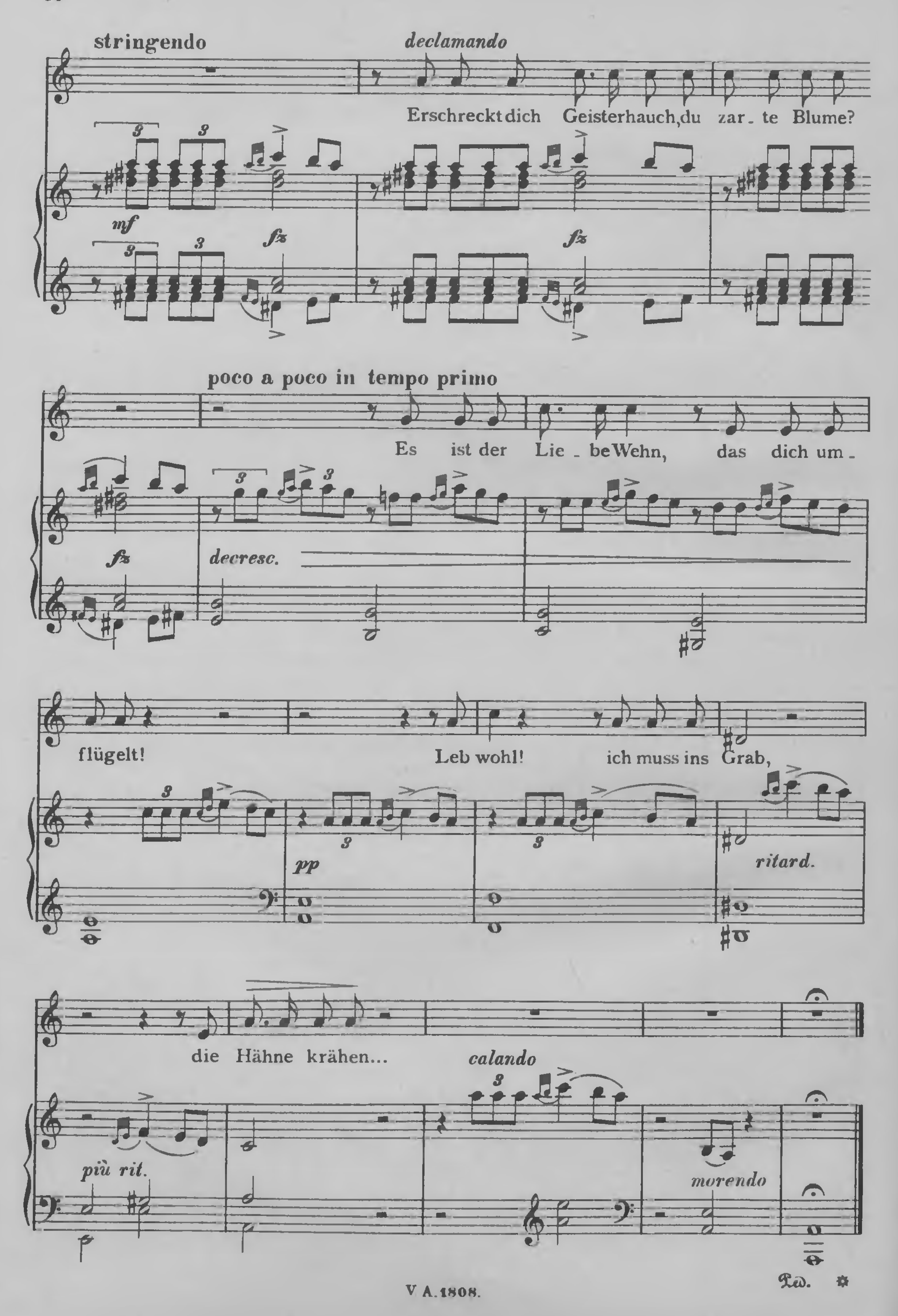
Op. 9 H. I Nr. 4.

1819, „bald nach Treuröschen componirt,“ erschienen 1828.




Morgen - sonne kann mich la - ben.
cresc.
Wenn sich die Le - benden dem Schlummer ü - ber - ga - ben, wenn
ten.
cresc.
ten.
To - dte steigen aus dem Schoss der Grüf - te, dann schweb' ich träu - mend ü - ber Höh'n und
cresc.
ten.
Klüf - te, die mich so fern von dir, so fern von dir ge - trennet ha -


ben.
Durch den ver - bot - nen Garten darf ich
pp
ge - hen,
durch Thü - ren wandl'ich, die mir sonst ver - rie - gelt,
cre -
bis zu der Schön - heit stil - lem Hei - lig - thu - me.
scen - do
ri - tar - dan - do
lento
de - cre - scen - do
pp
Ped.

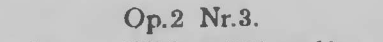

stringendo
declamando
Erschreckt dich Geisterhauch, du zar - te Blume?
mf
fz
fz
poco a poco in tempo primo
Es ist der Lie - be Wehn, das dich um -
fz
decresc.
flügelt!
Leb wohl!
ich muss ins Grab,
pp
ritard.
die Hähne krähen...
calando
più rit.
morendo

Walpurgisnacht.

(Die Hexe.)

Ballade von W. Alexis.

Op.2 Nr.3.



Componirt vermuthlich vor 1824, erschienen 1824.
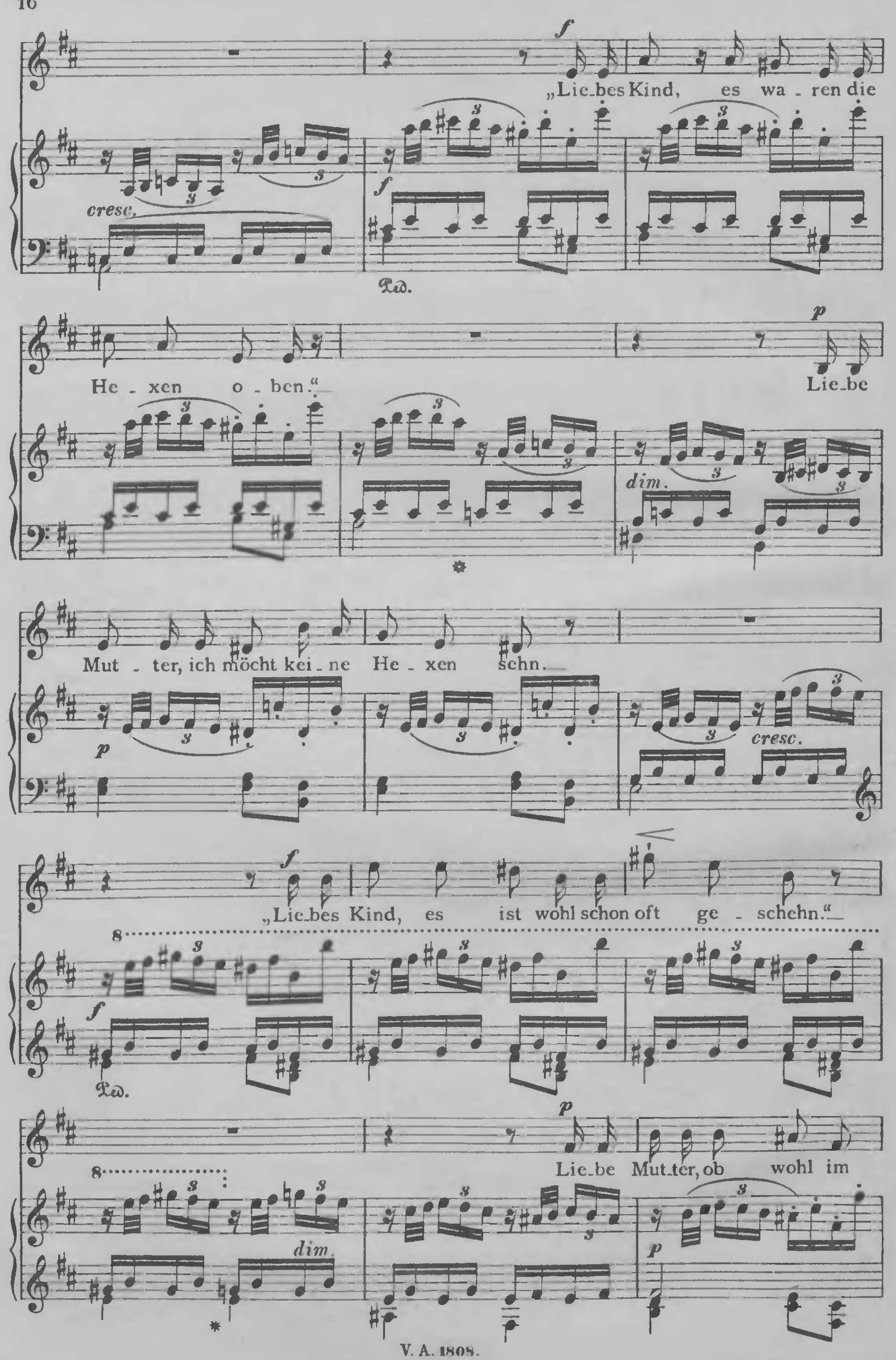
Vivace assai, e sin' al fine sempre più agitato.

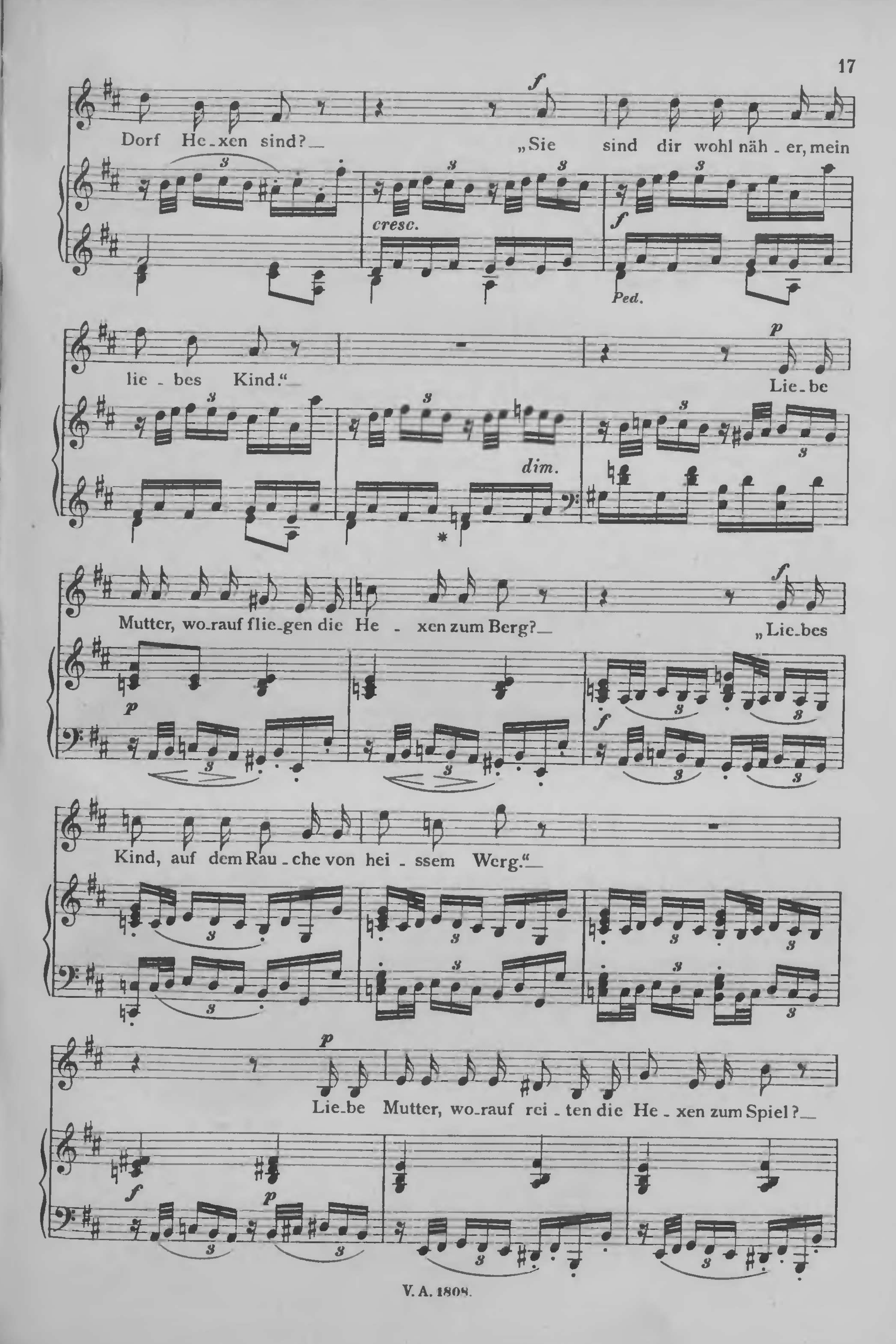
Nr. 3.

Lie_be Mut_ter, heut Nacht heul_te Re - gen und Wind. —

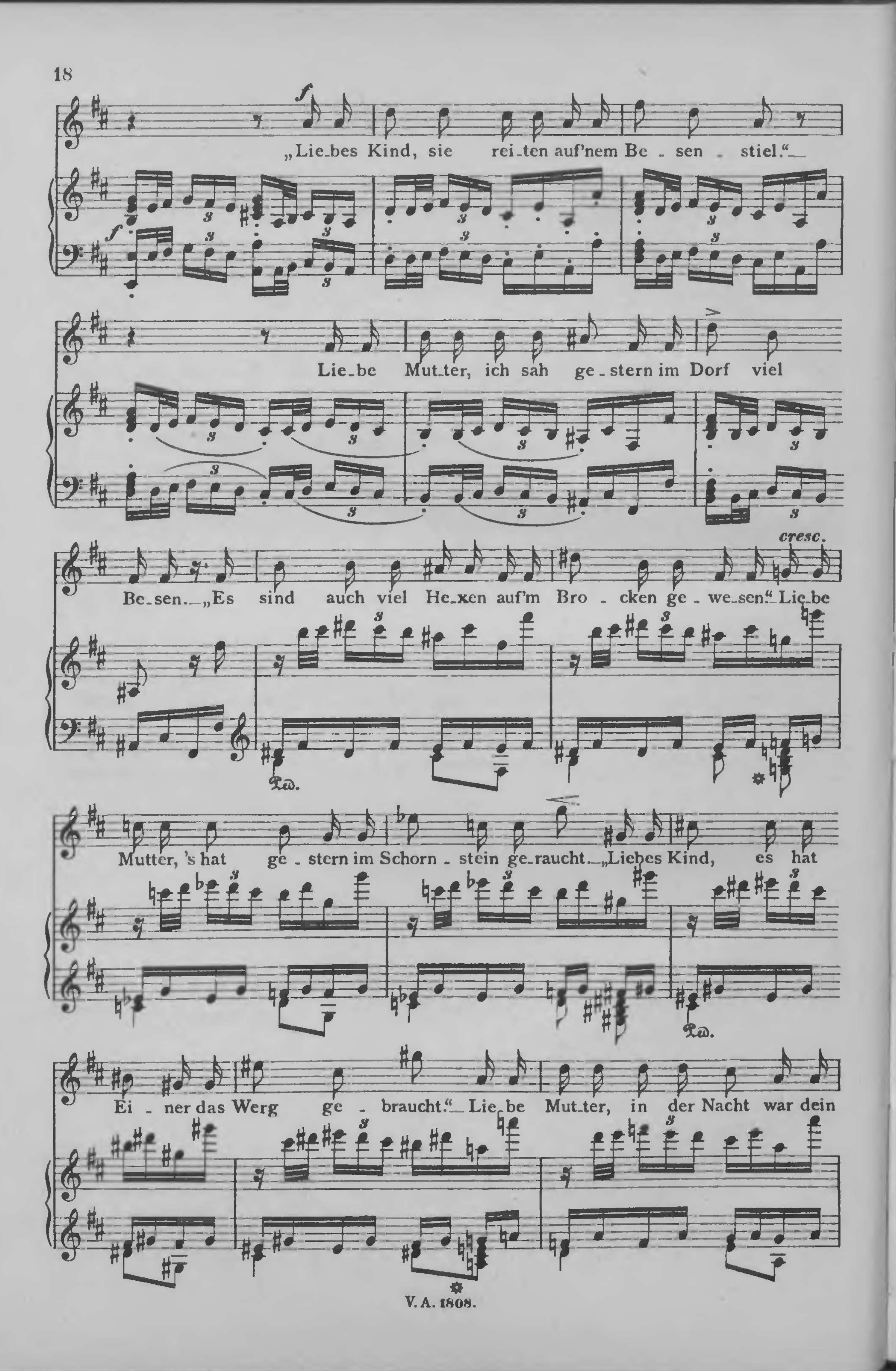
„Ist heu - te der er_ste Mai, liebes Kind." —
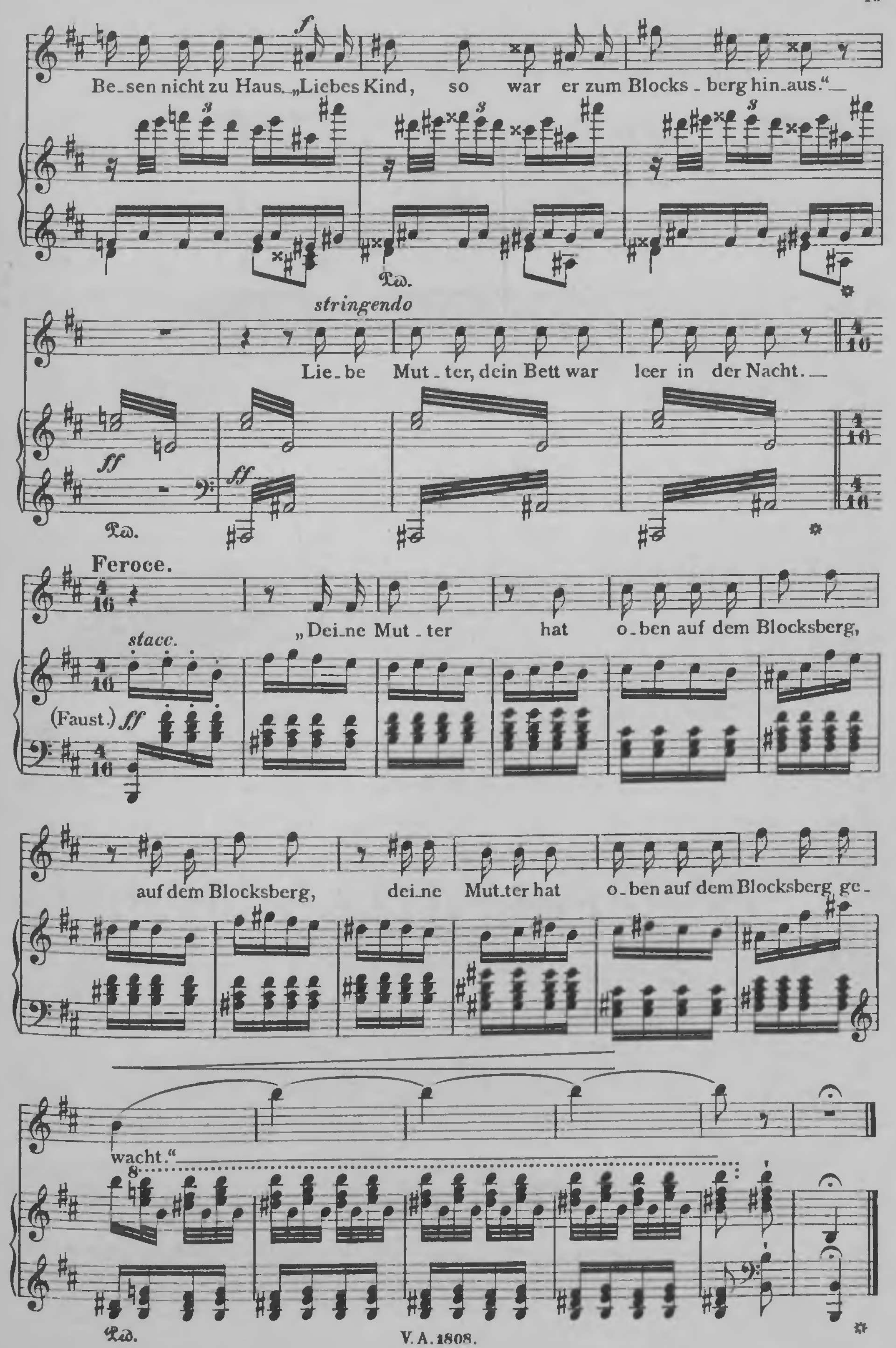
Lie_be Mut - ter, es donner_te auf dem Bro - cken dro_ben. —


„Lie_bes Kind, es wa - ren die
He - xen o - ben."
Lie_be
Mut - ter, ich möcht kei_ne He - xen sehn.
„Lie_bes Kind, es ist wohl schon oft ge - schehn."
Lie_be Mut_ter, ob wohl im
cresc.
dim.



Dorf He-xen sind? — „Sie sind dir wohl näh-er, mein
cresc.
Ped.
lie-bes Kind.“ — Lie-be
dim.
Mutter, wo-rauf flie-gen die He-xen zum Berg? — „Lie-bes
Kind, auf dem Rau-che von hei-ssem Werg.“ —
Lie-be Mutter, wo-rauf rei-ten die He-xen zum Spiel? —
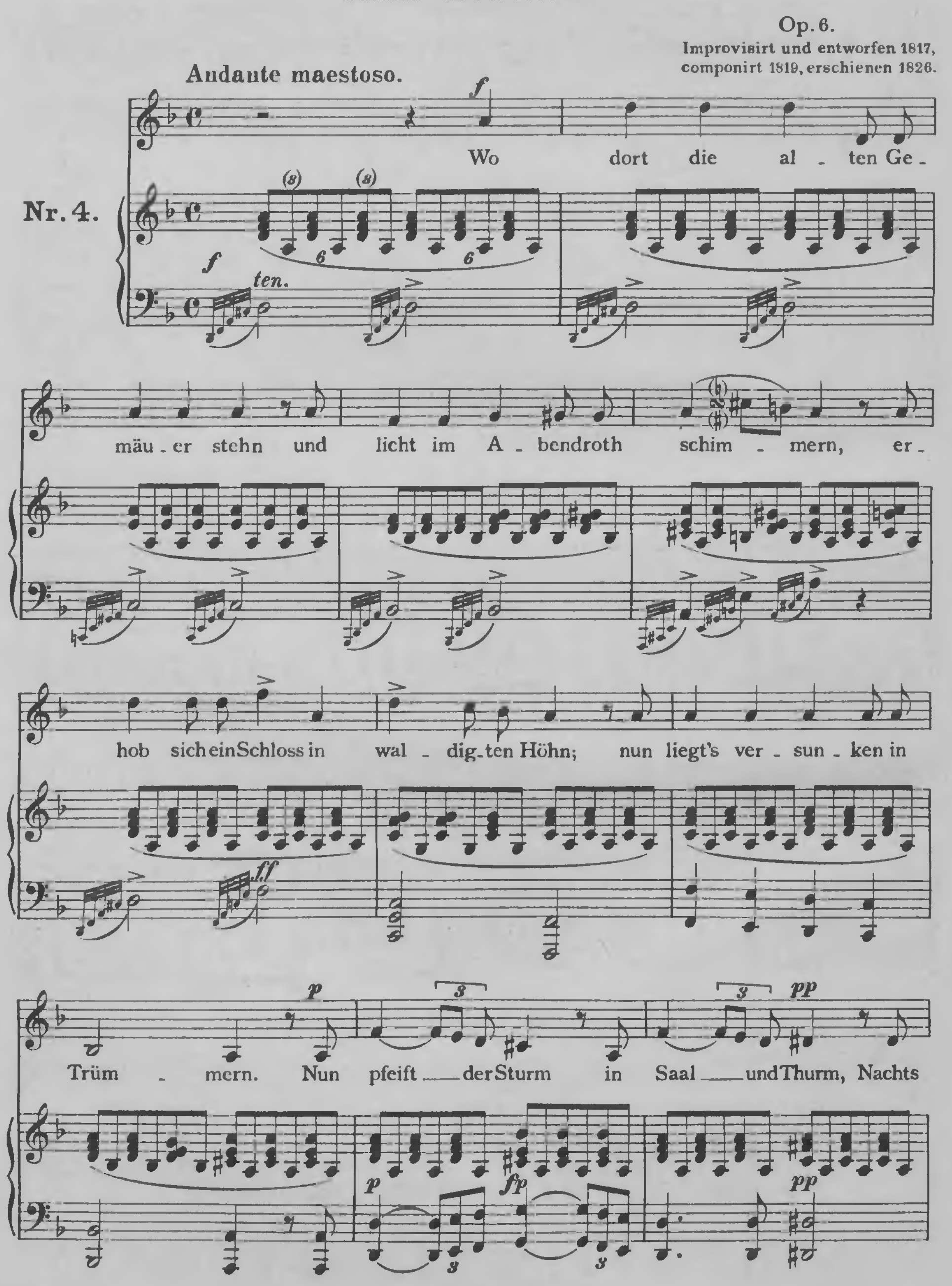

f
„Lie_bes Kind, sie rei_ten auf'nem Be - sen - stiel."
Lie_be Mut_ter, ich sah ge_stern im Dorf viel
cresc.
Be_sen. „Es sind auch viel He_xen auf'm Bro - cken ge - we_sen." Lie_be
Mutter, 's hat ge - stern im Schorn - stein ge_raucht. „Liebes Kind, es hat
Ei - ner das Werg ge - braucht." Lie_be Mut_ter, in der Nacht war dein


Be-sen nicht zu Haus. „Liebes Kind, so war er zum Blocks-berg hin-aus.“
stringendo
Lie-be Mut-ter, dein Bett war leer in der Nacht.
ff
Feroce.
stacc.
„Dei-ne Mut-ter hat o-ben auf dem Blocksberg,
(Faust.) ff
auf dem Blocksberg, dei-ne Mut-ter hat o-ben auf dem Blocksberg ge-
wacht.“

Wallhaide.

Ballade von Th. Körner.

Op. 6.
Improvisirt und entworfen 1817,
componirt 1819, erschienen 1826.



cresc. *p*

wan_deln durch Thü_ren und Fen_ster Gespen - - ster. Da

p *cresc.* *trem.*

f

haus_te ein Graf vor lan_ger Zeit, wohl Sie_ger in man_chem

f

ff

Strau - sse, gar wild und furcht_bar in Kampf und Streit, und

ff

piano e dolce

streng und ernst auch zu Hau - - se; doch sein Töch_terlein war wie die

p

ritard.

Son_ne so klar, und so mild und voll Lie_be und Freu_de: Wall_hai_de.

ritard.



Andantino amoroso.

p *legato* *pp* *p* *cresc.* *dim.*

Sie webte still__ im häuslichen Kreis__ und trat gar sel - ten ins Le -

ben;__ doch ein Rit - ter lieb - te sie glühend und heiss,__ ihr e - wig zu

cre - scen - do
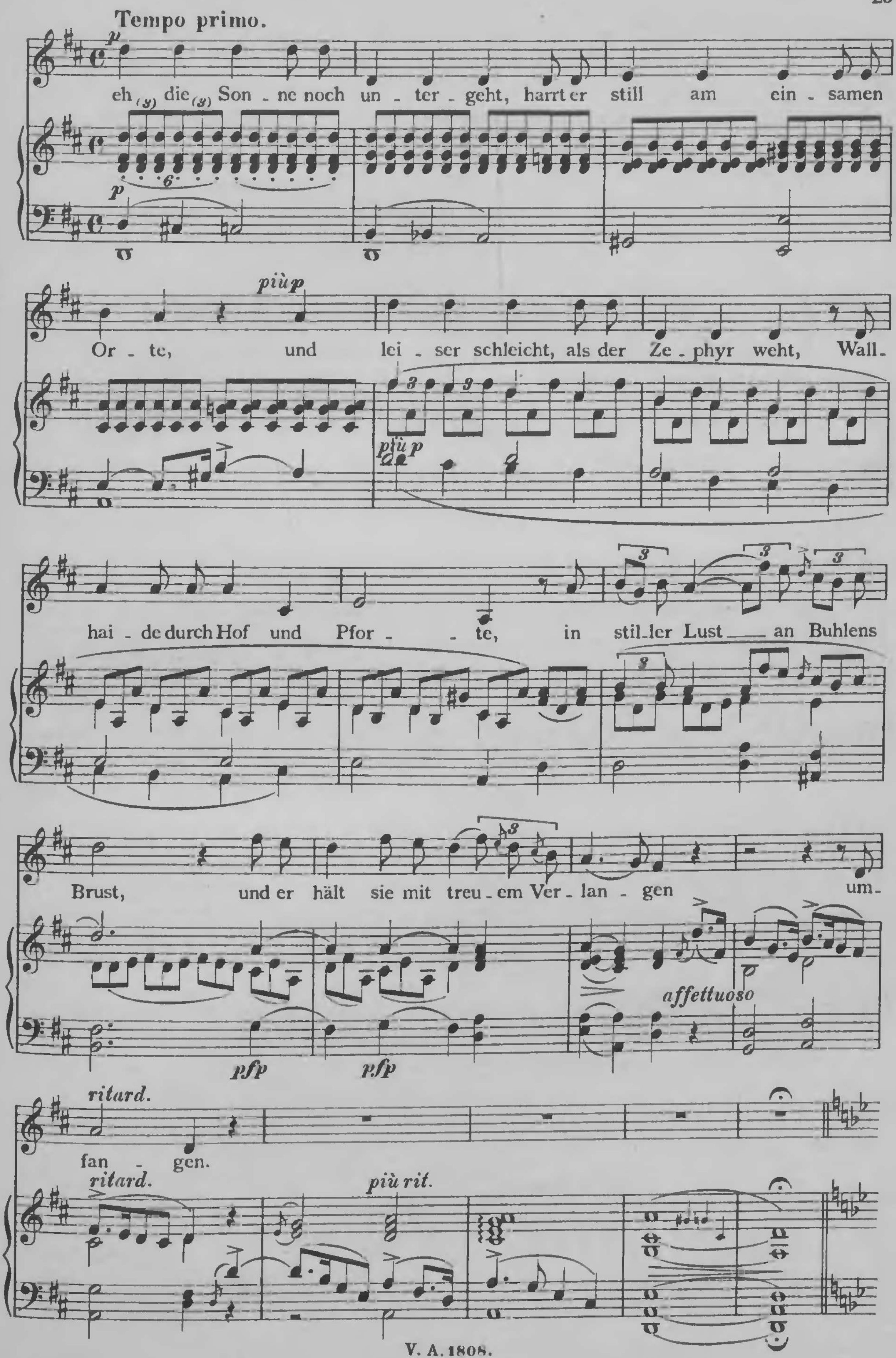
ei - gen ge - ge - ben. Vom na - hen Schloss__ auf flin - kem
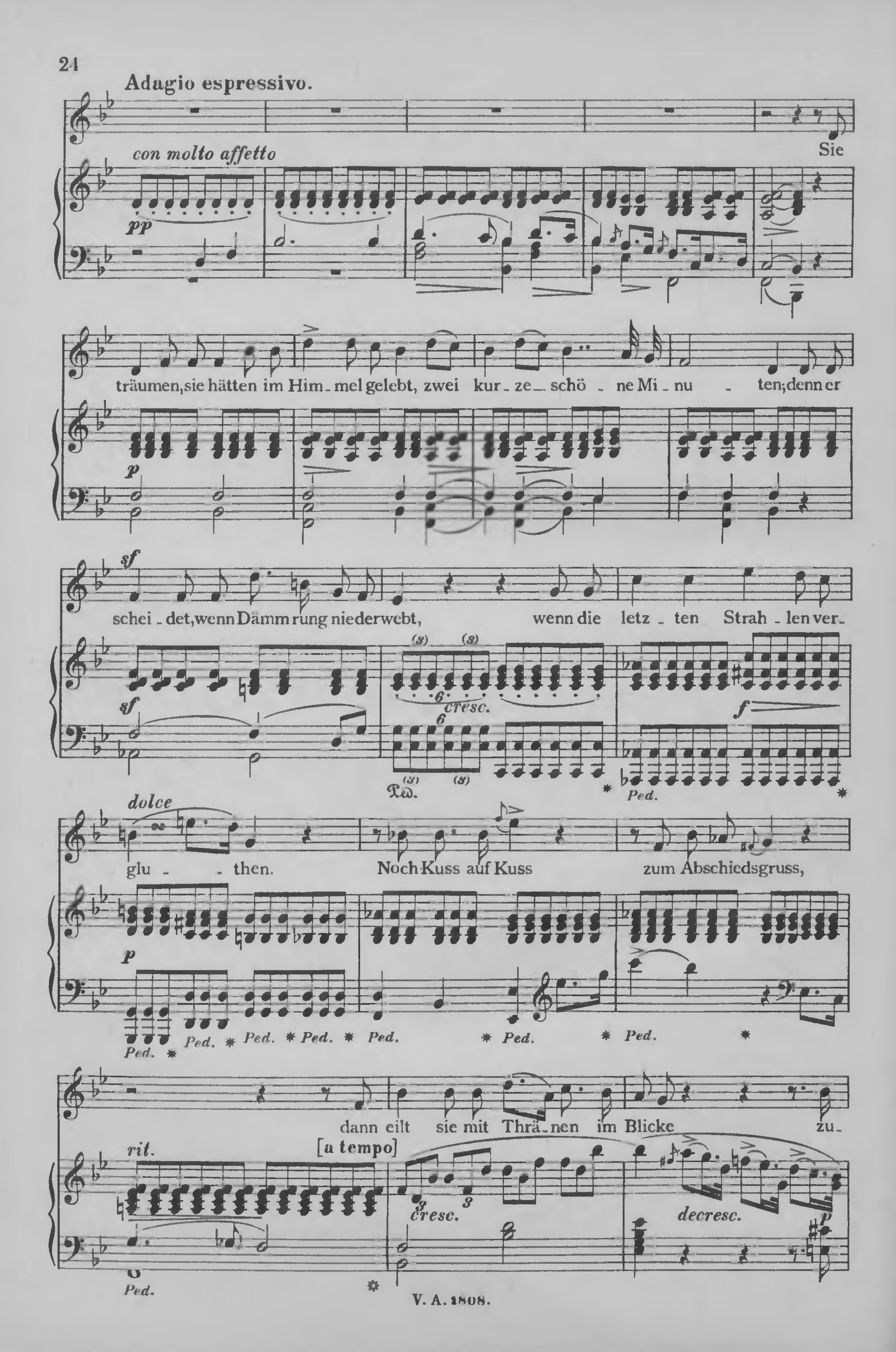
f
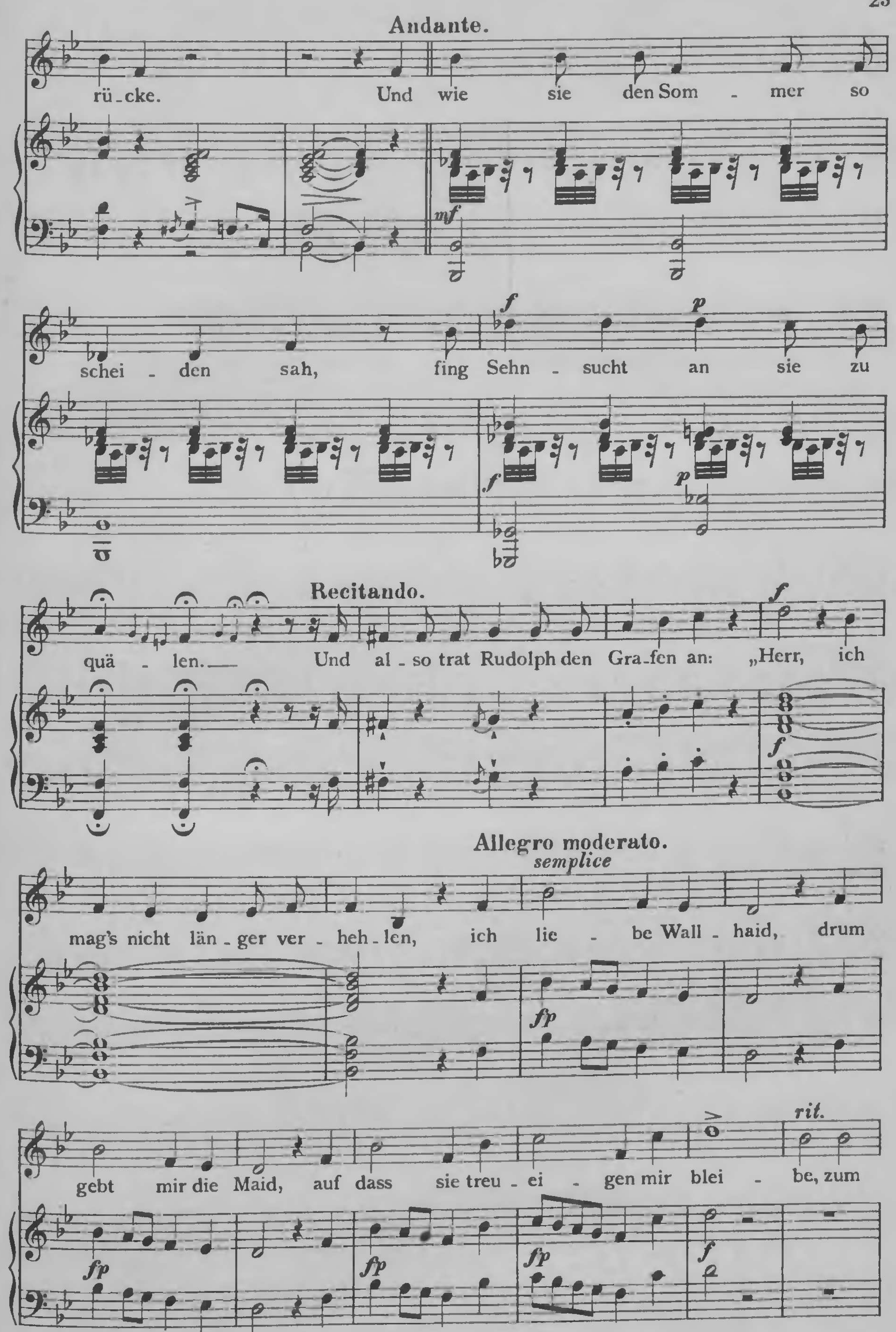
Ross__ flog Rudolph zur Sü - ssen, zur Lie - ben dort drü - ben,
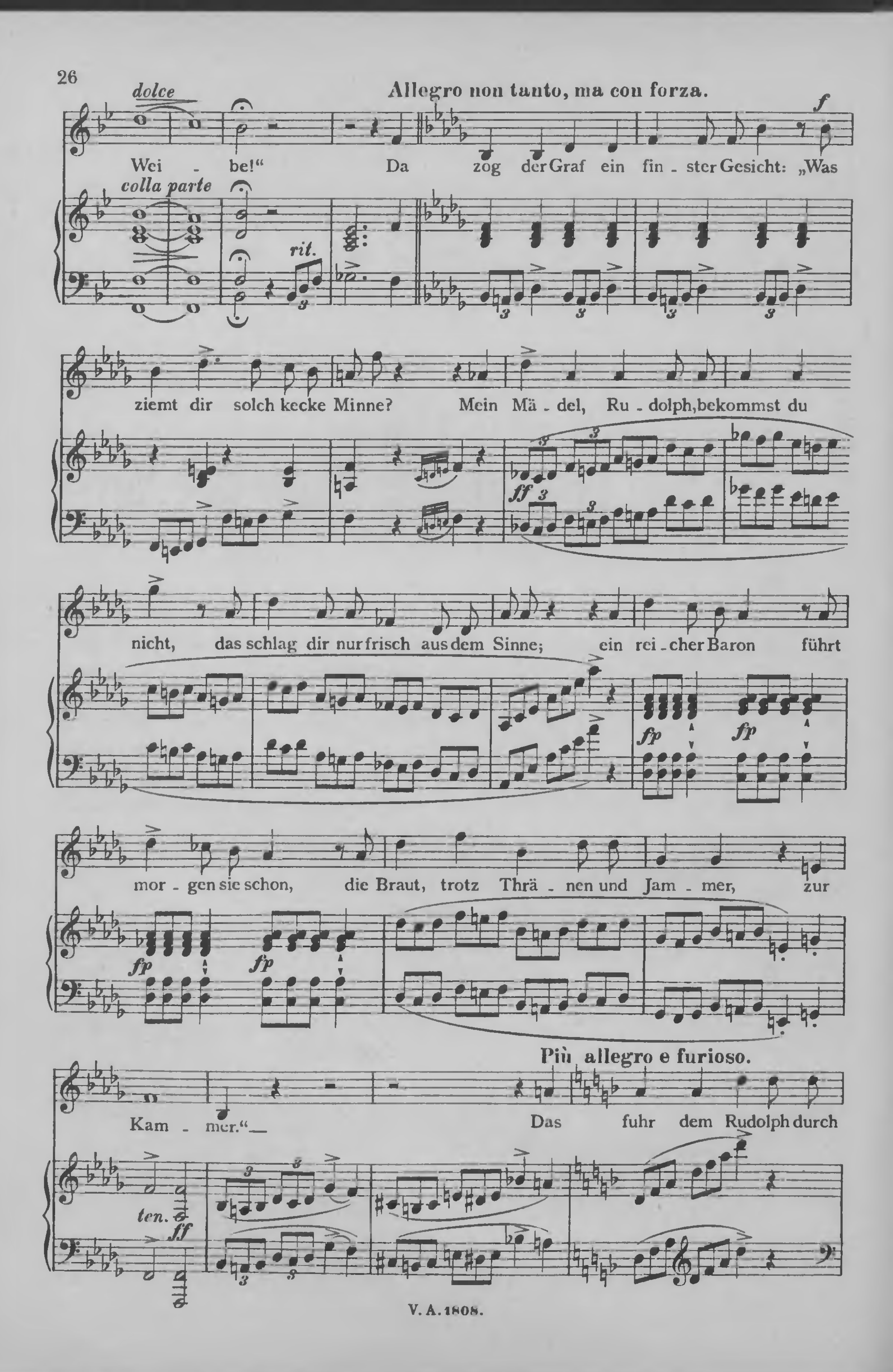
dolce *p* *f*

zur Süssen, zur Lieben dort drüben, dort drü - ben. Und


Tempo primo.
eh (g) die (g) Son - ne noch un - ter - geht, harrt er still am ein - samen
Or - te, und lei - ser schleicht, als der Ze - phyr weht, Wall -
hai - de durch Hof und Pfor - - te, in stil - ler Lust an Buhlens
Brust, und er hält sie mit treu - em Ver - lan - gen um -
fan - gen.
più p
affettuoso
ritard.
più rit.


Adagio espressivo.
con molto affetto
pp
Sie träumen, sie hätten im Him_mel gelebt, zwei kur_ze_schö_ne Mi_nu_ten; denn er schei_det, wenn Dämm_rung niederwebt, wenn die letz_ten Strah_len ver_glu_then.
Noch Kuss auf Kuss zum Abschiedsgruss,
dann eilt sie mit Thrä_nen im Blicke zu_
p
sf
cresc.
f
dolce
rit.
[a tempo]
decresc.
Ped.


Andante.
rü_cke. Und wie sie den Som - mer so
schei - den sah, fing Sehn - sucht an sie zu
Recitando.
quä - len.___ Und al_so trat Rudolph den Gra_fen an: „Herr, ich
Allegro moderato.
semplice
mag's nicht län_ger ver - heh_len, ich lie - be Wall_haid, drum
gebt mir die Maid, auf dass sie treu - ei - gen mir blei - be, zum
rit.


dolce
Allegro non tanto, ma con forza.
Wei - be!“ Da zog der Graf ein fin - ster Gesicht: „Was
colla parte
rit.
ziemt dir solch kecke Minne? Mein Mä - del, Ru - dolph, bekommst du
ff
nicht, das schlag dir nur frisch aus dem Sinne; ein rei - cher Baron führt
fp
mor - gen sie schon, die Braut, trotz Thrä - nen und Jam - mer, zur
Più allegro e furioso.
Kam - mer.“ — Das fuhr dem Rudolph durch
ten.
ff

Mark und Bein, er warf sich wild auf den Dä - nen, und

jag - te in Wald und Forst hin - ein, das Au - ge hat - te nicht

con fuoco *ten.* *ten.*

Thrä - nen; ein kal - ter Schmerz zer - riss ihm das Herz, als

müsst er in grau - samen We - hen ver - ge - hen.

meno allegro

Da durch - bebt's ihn auf ein - mal mit



p

stil - ler Ge - walt, er fühlt sich wie neu - ge - bo - ren, und

Ahn - dungen wer - den zur lich - ten Gestalt, als wär' noch nicht al - les ver - loren.

dolce fp p ff

Ped. * Ped. * Ped. *

con brio

„Bin ich doch frei und Wall - hai - de treu; Gott hilft sie aus

fp Ped.

Va - ters Ket - ten zu ret - ten!" -

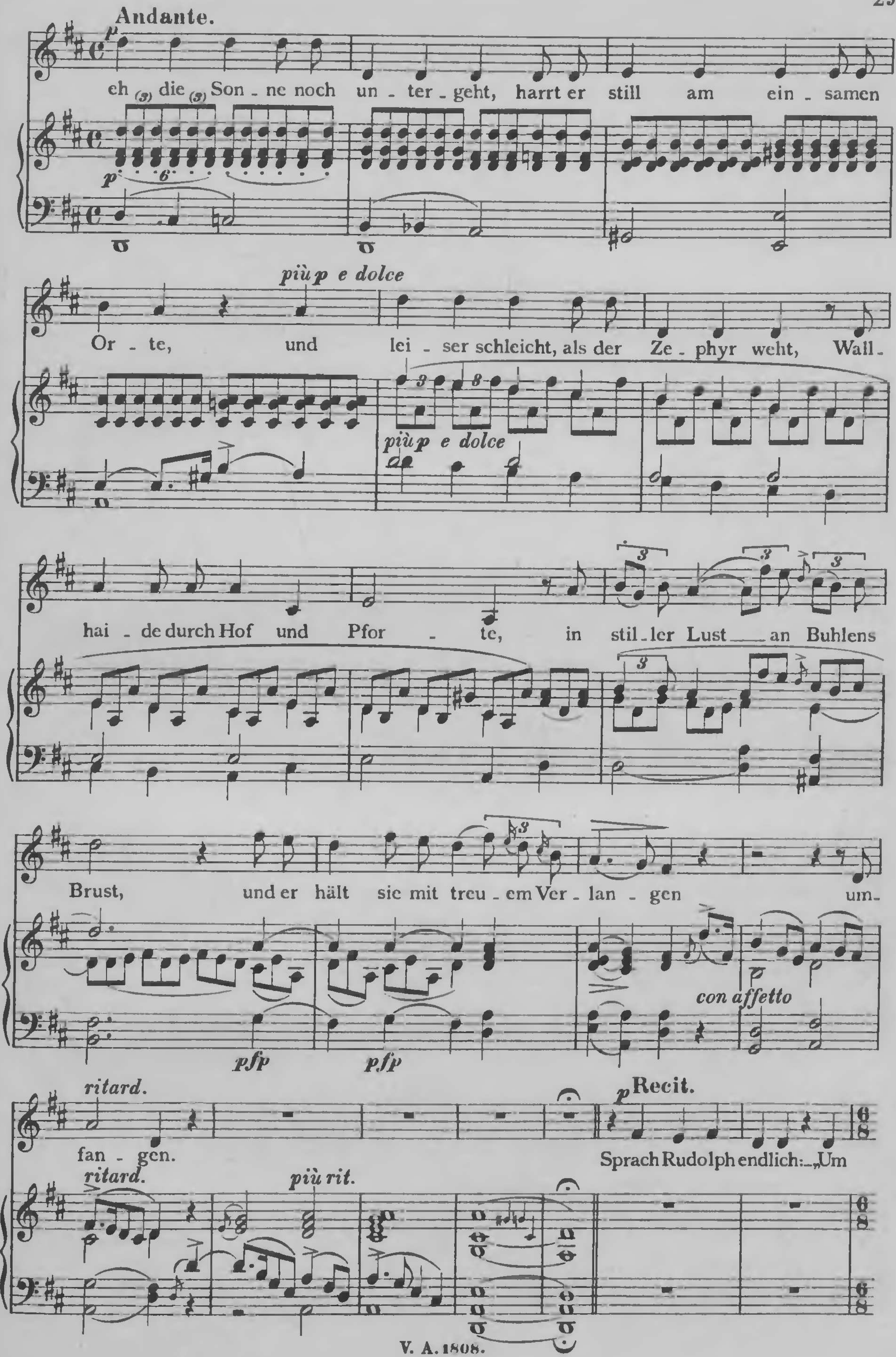
f
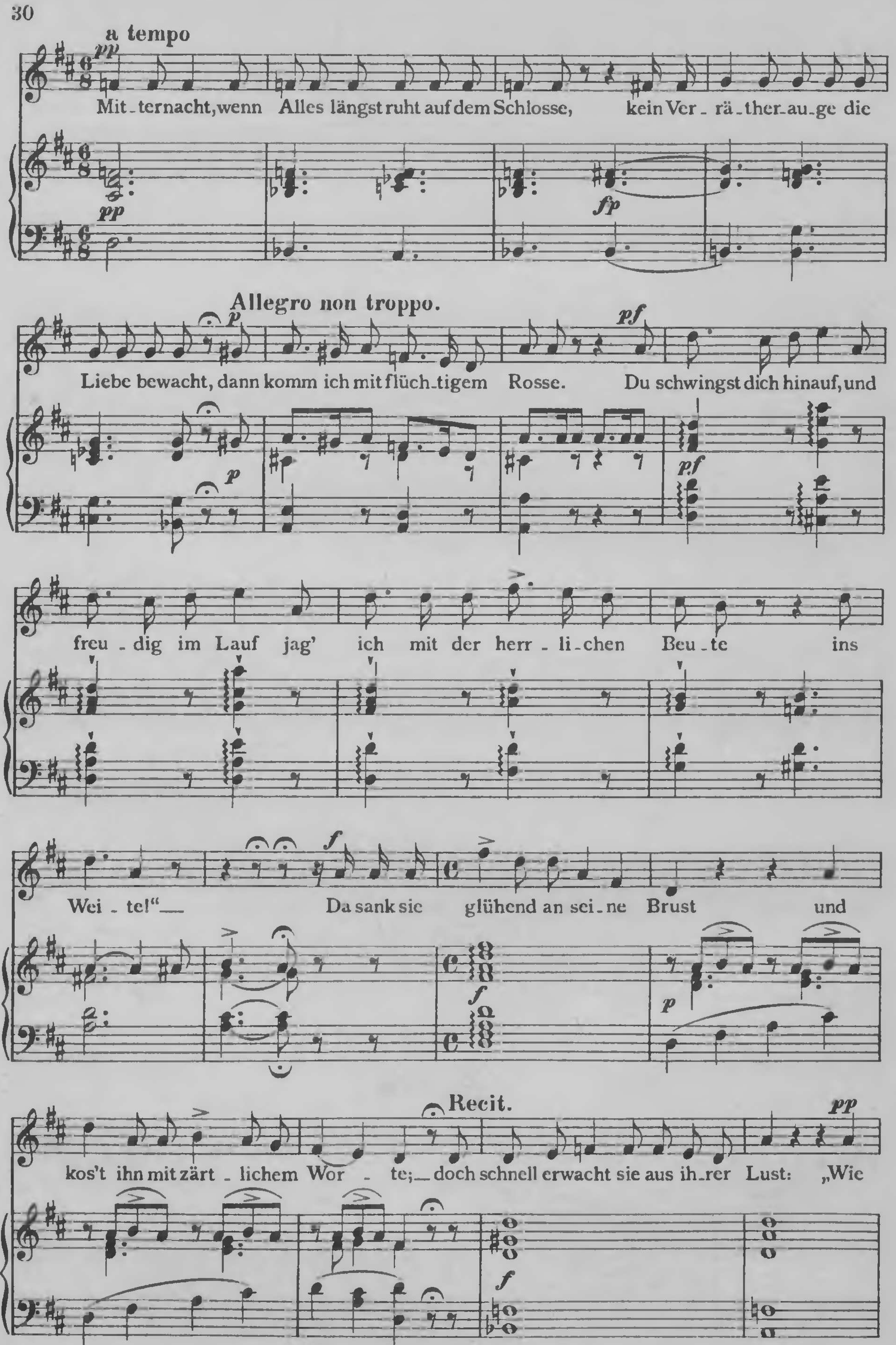
Ped. *

Und

rit. più rit.

f p più p pp


Andante.
p
eh (3) die (3) Son - ne noch un - ter - geht, harrt er still am ein - samen
p 6
più p e dolce
Or - te, und lei - ser schleicht, als der Ze - phyr weht, Wall -
più p e dolce
hai - de durch Hof und Pfor - te, in stil - ler Lust an Buhlens
Brust, und er hält sie mit treu - em Ver - lan - gen um -
pfp
pfp
con affetto
ritard.
fan - gen.
Recit.
p
Sprach Rudolph endlich: „Um
ritard.
più rit.


a tempo
Mit_ternacht, wenn Alles längst ruht auf dem Schlosse, kein Ver_rä_ther_au_ge die
Allegro non troppo.
Liebe bewacht, dann komm ich mit flüch_tigem Rosse. Du schwingst dich hinauf, und
freu_dig im Lauf jag' ich mit der herr_li_chen Beu_te ins
Wei_te!"— Da sank sie glühend an sei_ne Brust und
Recit.
kos't ihn mit zärt_lichem Wor_te;— doch schnell erwacht sie aus ih_rer Lust: „Wie



a tempo

komm ich, Freund, durch die Pfor - te? denn streng in der Nacht wird die

p *pp*

stringendo

Mau - er bewacht; wie mag ich der Knech - te Rei - gen durch-

stringendo

Recit. *pp*

schlei - chen? Zwar so — wenn mich

f>

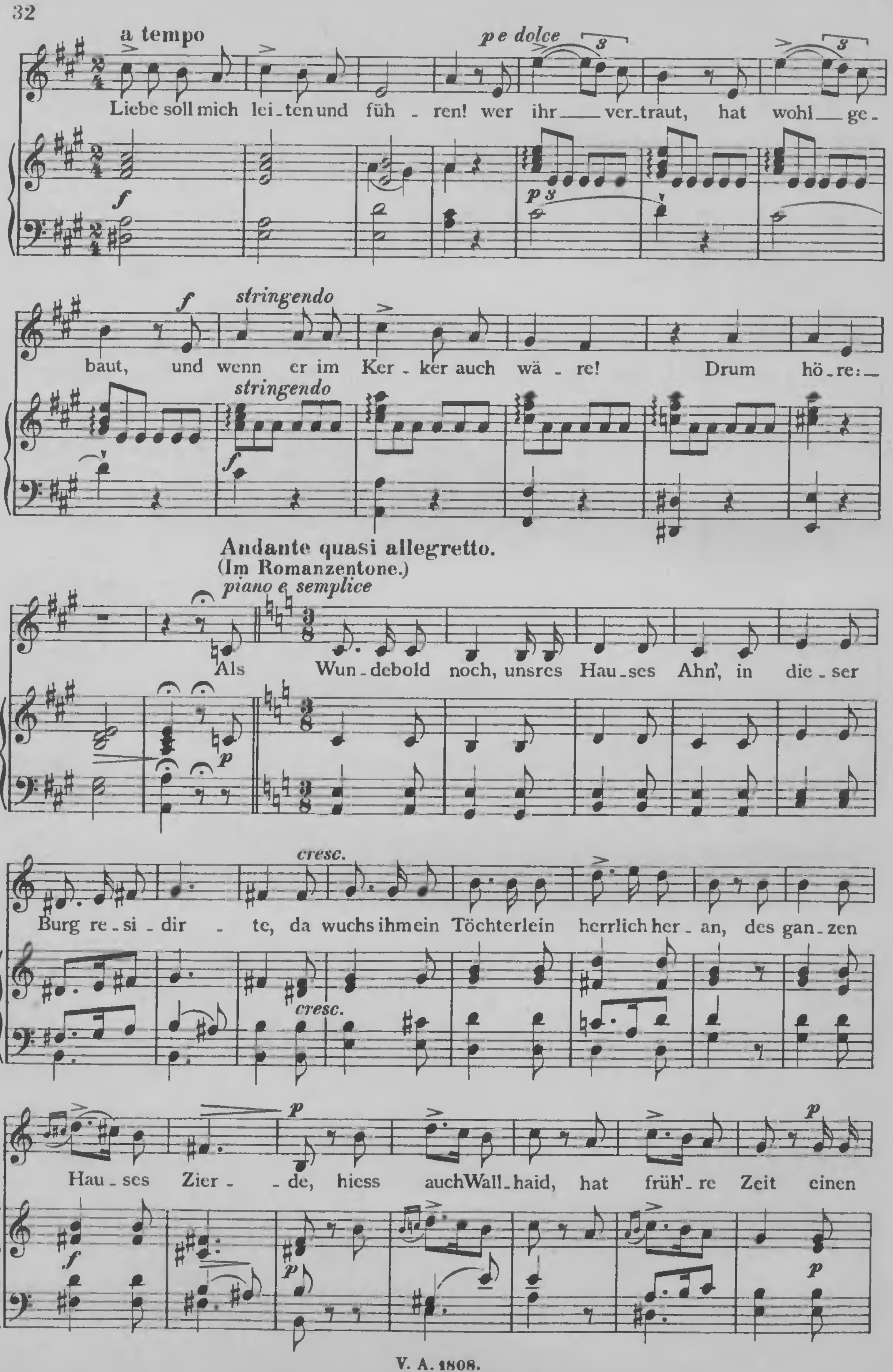
nim - mer die Hoff - nung be - trog — so käm' ich durch Pfor - ten und

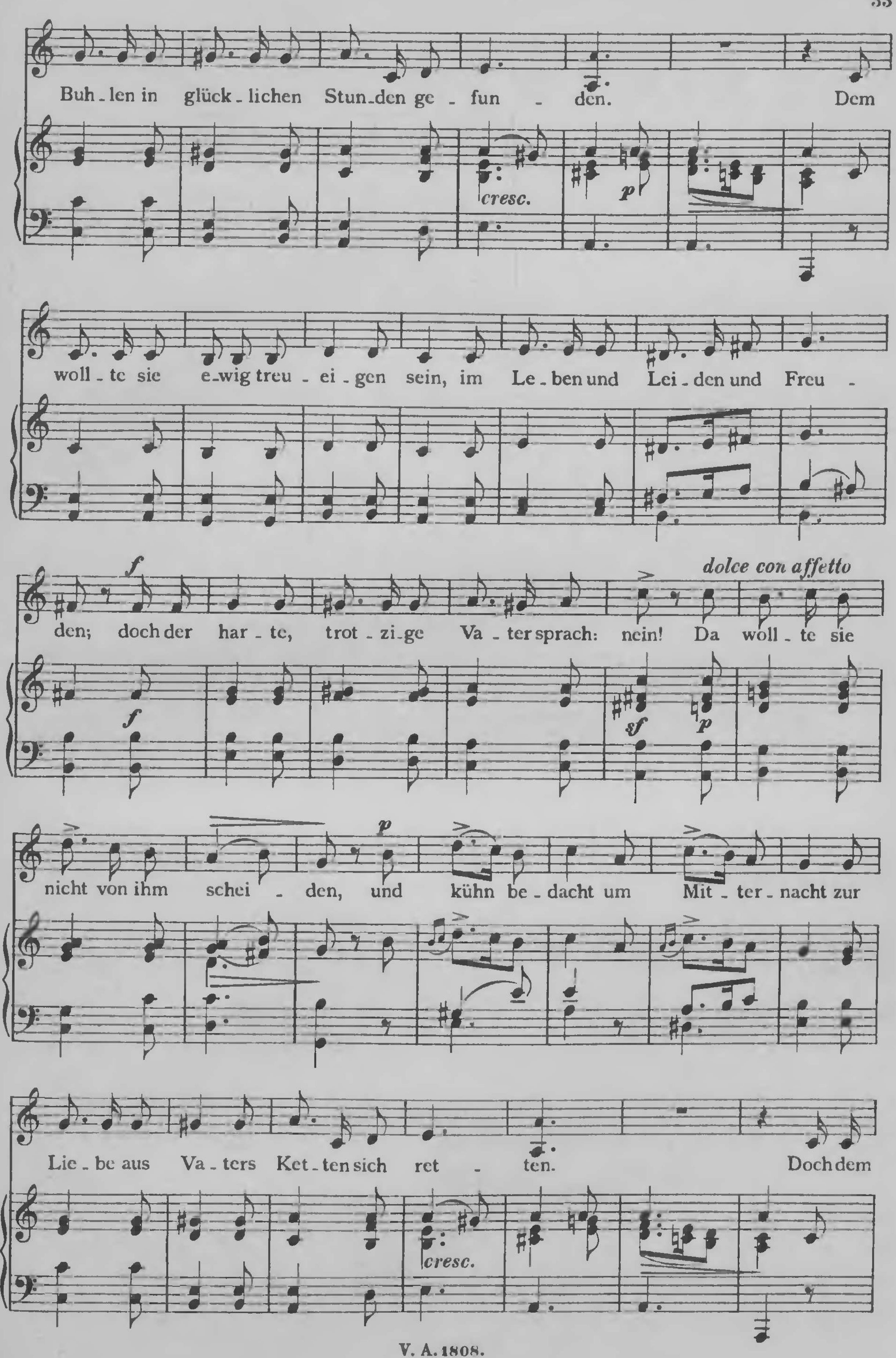
pp *fp*
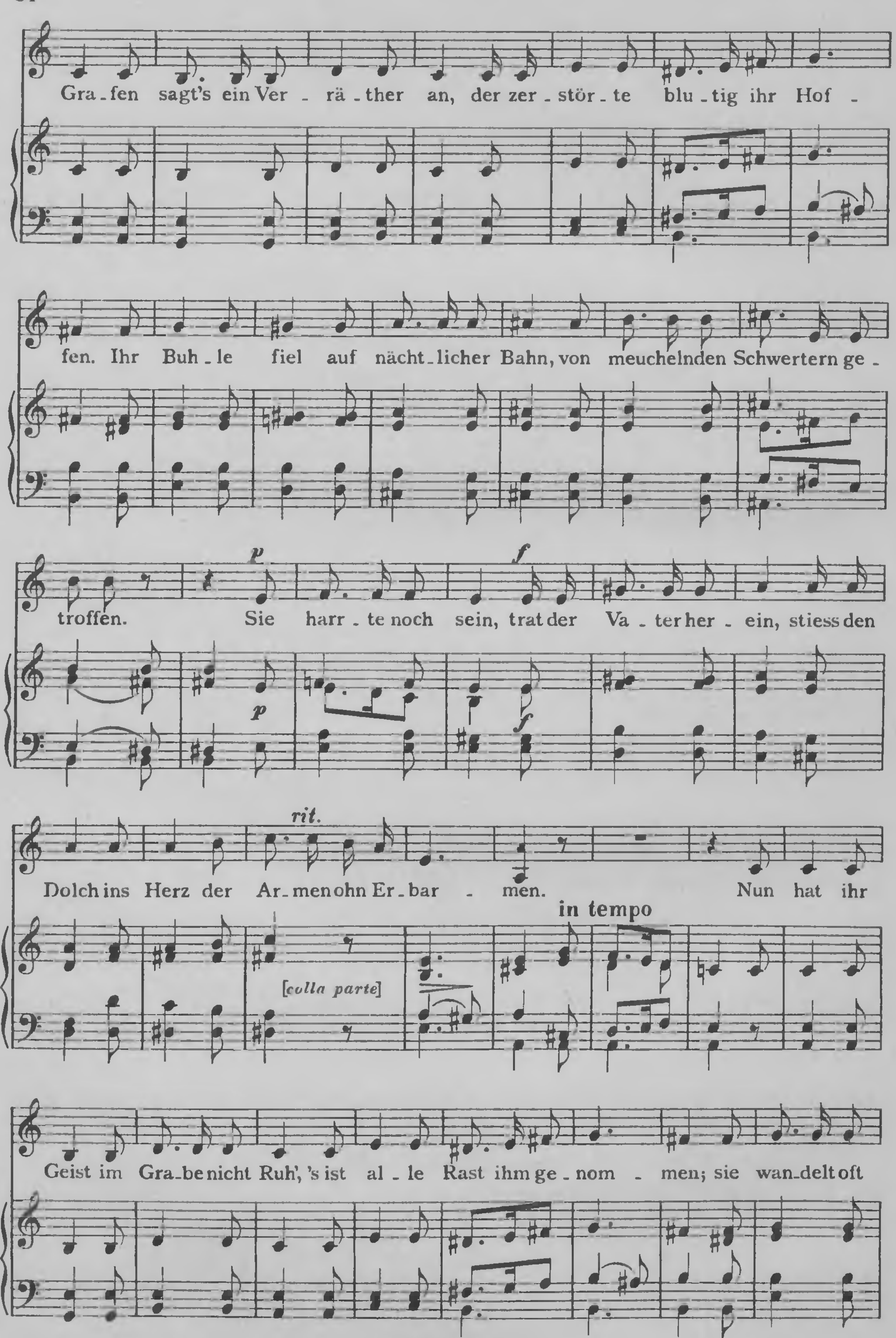
f
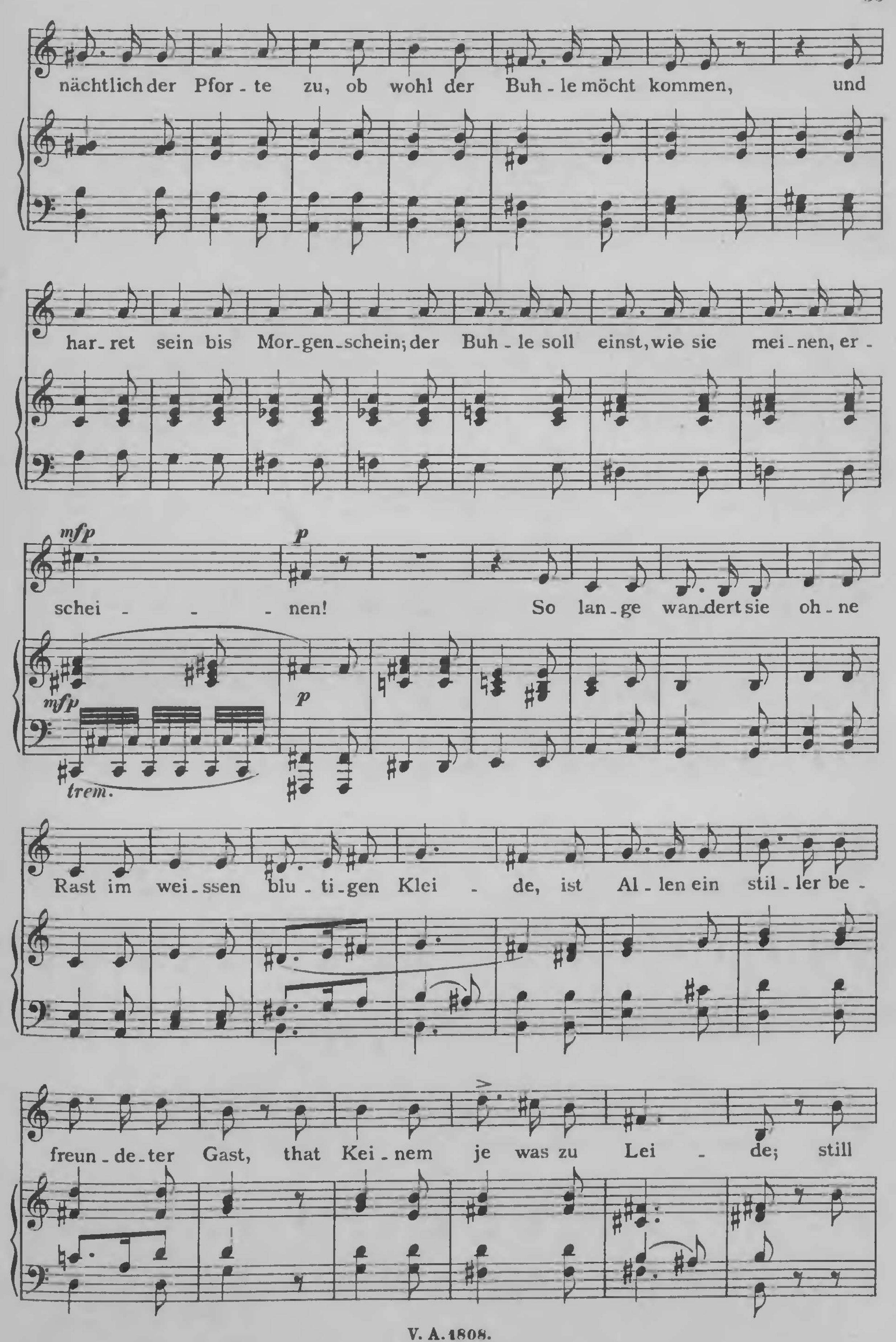
Thü - ren; 's ist frei - lich für Mäd - chen - muth zu hoch — doch
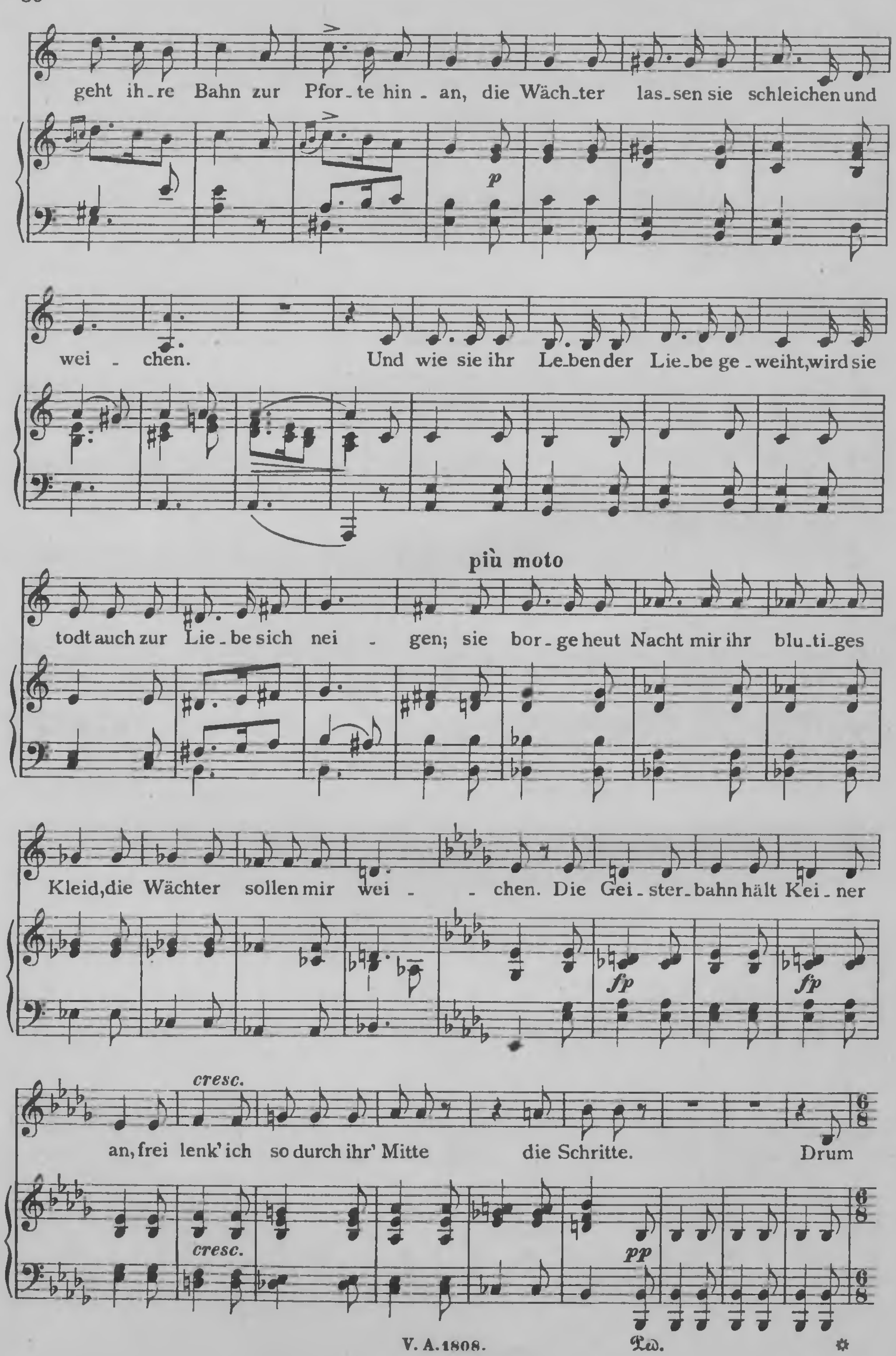
fp
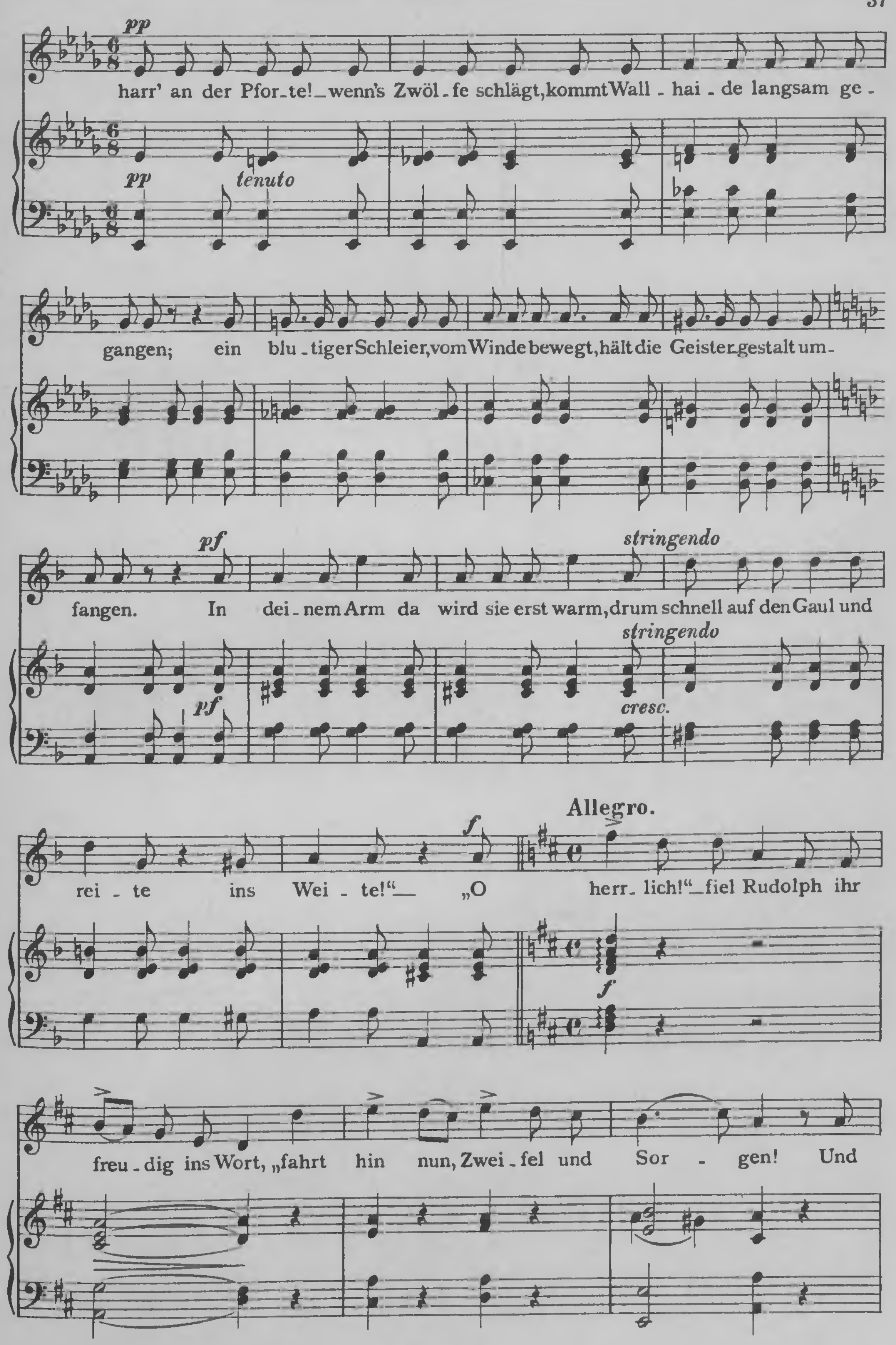

a tempo
p e dolce
Liebe soll mich lei_ten und füh - ren! wer ihr___ ver_traut, hat wohl___ ge-
f
p
stringendo
baut, und wenn er im Ker - ker auch wä - re! Drum hö - re:__
stringendo
Andante quasi allegretto.
(Im Romanzentone.)
piano e semplice
Als Wun_debold noch, unsres Hau_ses Ahn', in die_ser
cresc.
Burg re_si_dir - te, da wuchs ihm ein Töchterlein herrlich her_an, des gan_zen
Hau_ses Zier - de, hiess auch Wall_haid, hat früh're Zeit einen
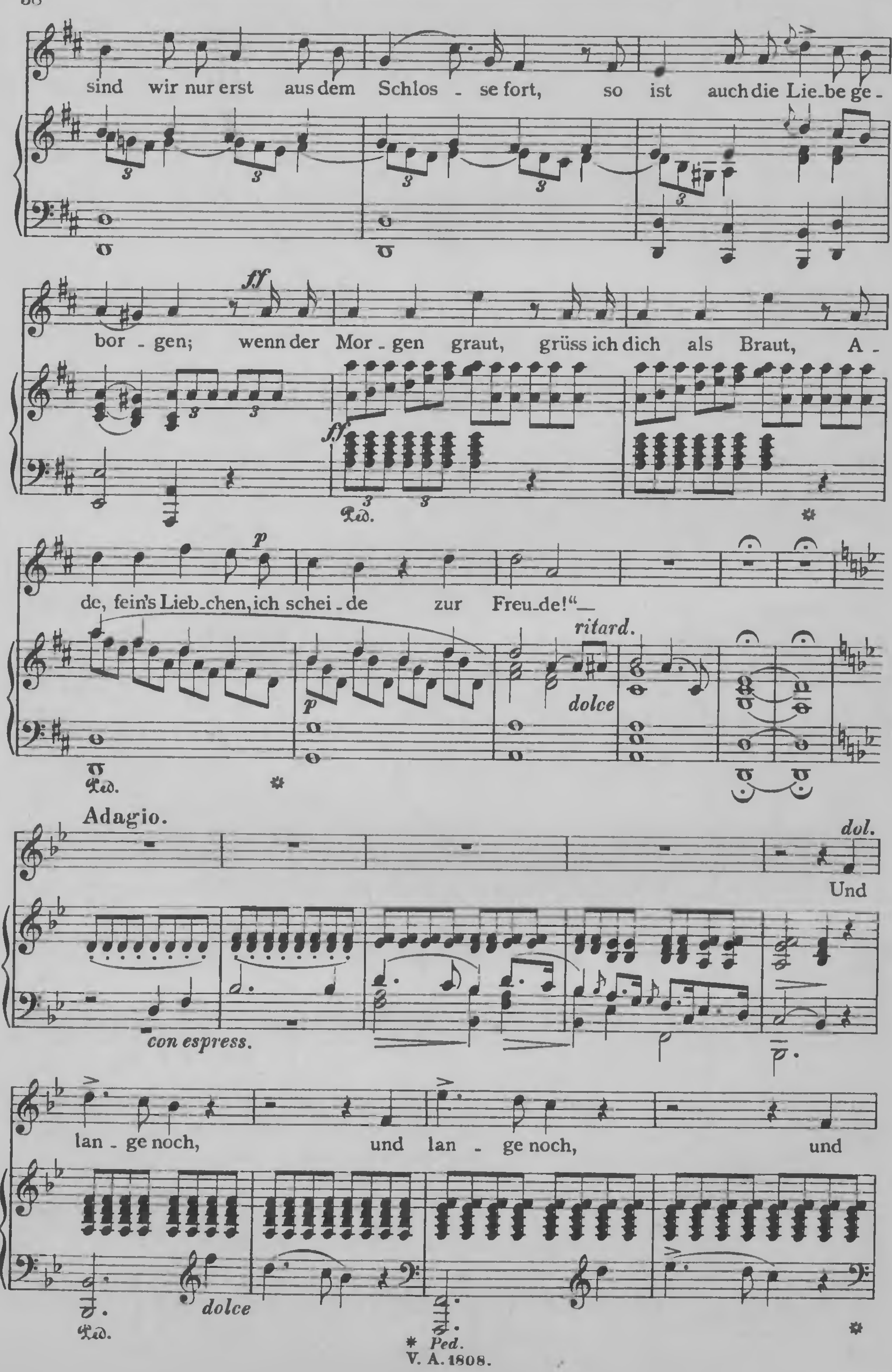

Buh - len in glück - lichen Stun - den ge - fun - den. Dem
cresc.
p
woll - te sie e - wig treu - ei - gen sein, im Le - ben und Lei - den und Freu -
f
den; doch der har - te, trot - zi - ge Va - ter sprach: nein! Da woll - te sie
dolce con affetto
f
sf
p
nicht von ihm schei - den, und kühn be - dacht um Mit - ter - nacht zur
p
Lie - be aus Va - ters Ket - ten sich ret - ten. Doch dem
cresc.


Gra_fen sagt's ein Ver - rä_ther an, der zer_stör_te blu_tig ihr Hof -
fen. Ihr Buh_le fiel auf nächt_licher Bahn, von meuchelnden Schwertern ge -
troffen. Sie harr_te noch sein, trat der Va_ter her - ein, stiess den
p
f
Dolch ins Herz der Ar_men ohn Er_bar - men. Nun hat ihr
rit.
in tempo
[colla parte]
Geist im Gra_be nicht Ruh', 's ist al_le Rast ihm ge_nom - men; sie wan_delt oft


nächtlich der Pfor - te zu, ob wohl der Buh - le möcht kommen, und
har - ret sein bis Mor - gen - schein; der Buh - le soll einst, wie sie mei - nen, er -
mfp
p
schei - - - nen! So lan - ge wan - dert sie oh - ne
trem.
Rast im wei - ssen blu - ti - gen Klei - de, ist Al - len ein stil - ler be -
freun - de - ter Gast, that Kei - nem je was zu Lei - de; still


geht ih_re Bahn zur Pfor_te hin_an, die Wäch_ter las_sen sie schleichen und
p
wei - chen. Und wie sie ihr Le_ben der Lie_be ge_weiht, wird sie
più moto
todt auch zur Lie_be sich nei - gen; sie bor_ge heut Nacht mir ihr blu_ti_ges
Kleid, die Wächter sollen mir wei - chen. Die Gei_ster_bahn hält Kei_ner
fp
fp
cresc.
an, frei lenk' ich so durch ihr' Mitte die Schritte. Drum
cresc.
pp


pp
harr' an der Pfor_te!_wenn's Zwöl_fe schlägt, kommt Wall_hai_de langsam ge_
pp
tenuto
gangen; ein blu_tiger Schleier, vom Winde bewegt, hält die Geister_gestalt um_
pf
stringendo
fangen. In dei_nem Arm da wird sie erst warm, drum schnell auf den Gaul und
stringendo
pf
cresc.
Allegro.
f
rei_te ins Wei_te!"_ „O herr_lich!"_fiel Rudolph ihr
f
freu_dig ins Wort, „fahrt hin nun, Zwei_fel und Sor_gen! Und


sind wir nur erst aus dem Schlos - se fort, so ist auch die Lie - be ge -
bor - gen; wenn der Mor - gen graut, grüss ich dich als Braut, A -
de, fein's Lieb - chen, ich schei - de zur Freu - de!“ —
ff
p
ritard.
dolce
Ped.
Adagio.
dol.
Und
con espress.
lan - ge noch, und lan - ge noch, und
dolce
Ped.

lan - ge noch glüht auf der Lip - pe der Kuss, da

Tempo I°

sprengt er mu - thig berg - unter, und schei - dend wirft sie den

p

letz - ten Gruss dem Liebsten ins Thal hin - un - ter.

p *dolce con affetto*
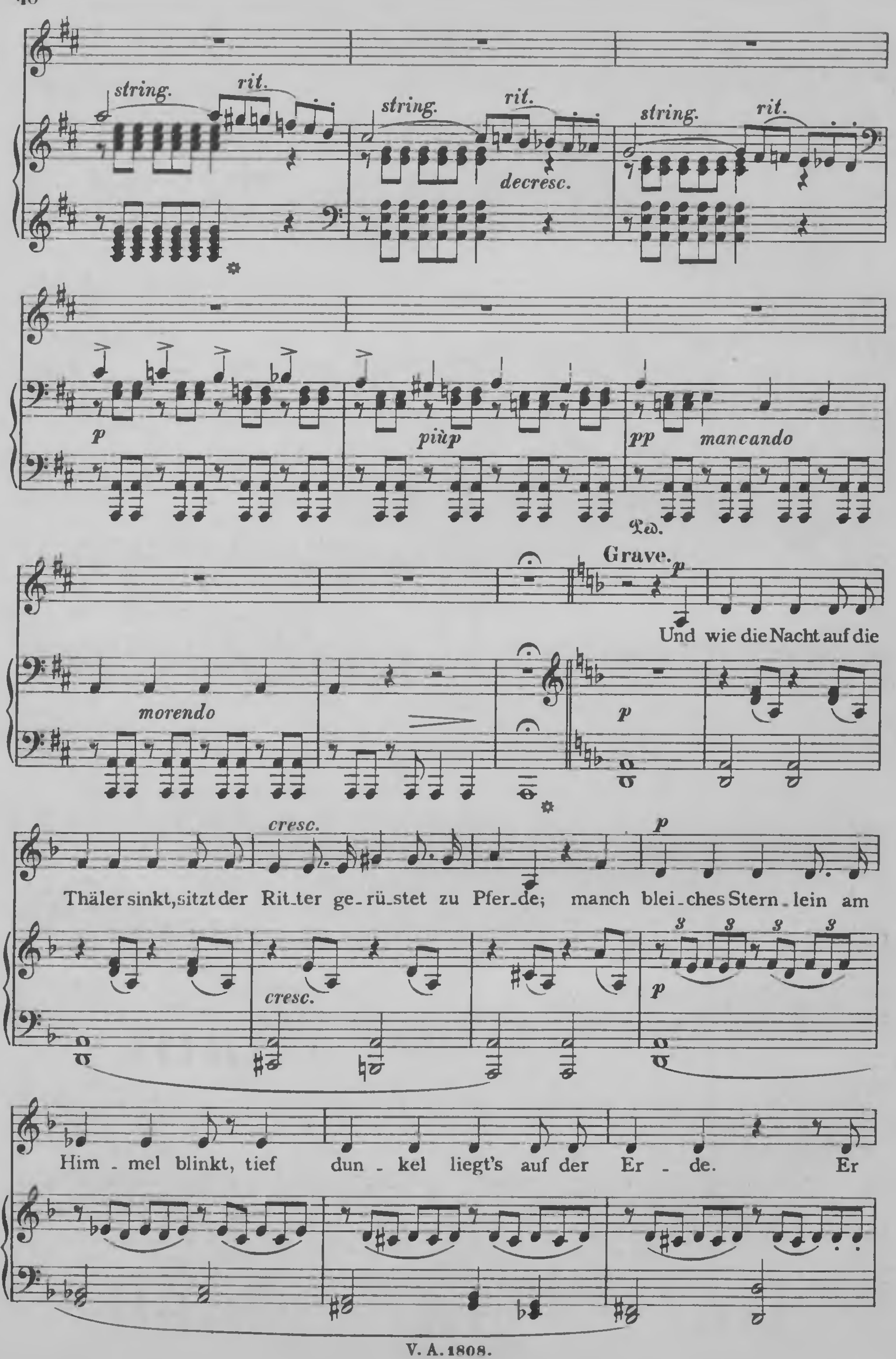
ad libit. e marcato

„Lieb Ru - dolph! bist mein, lieb
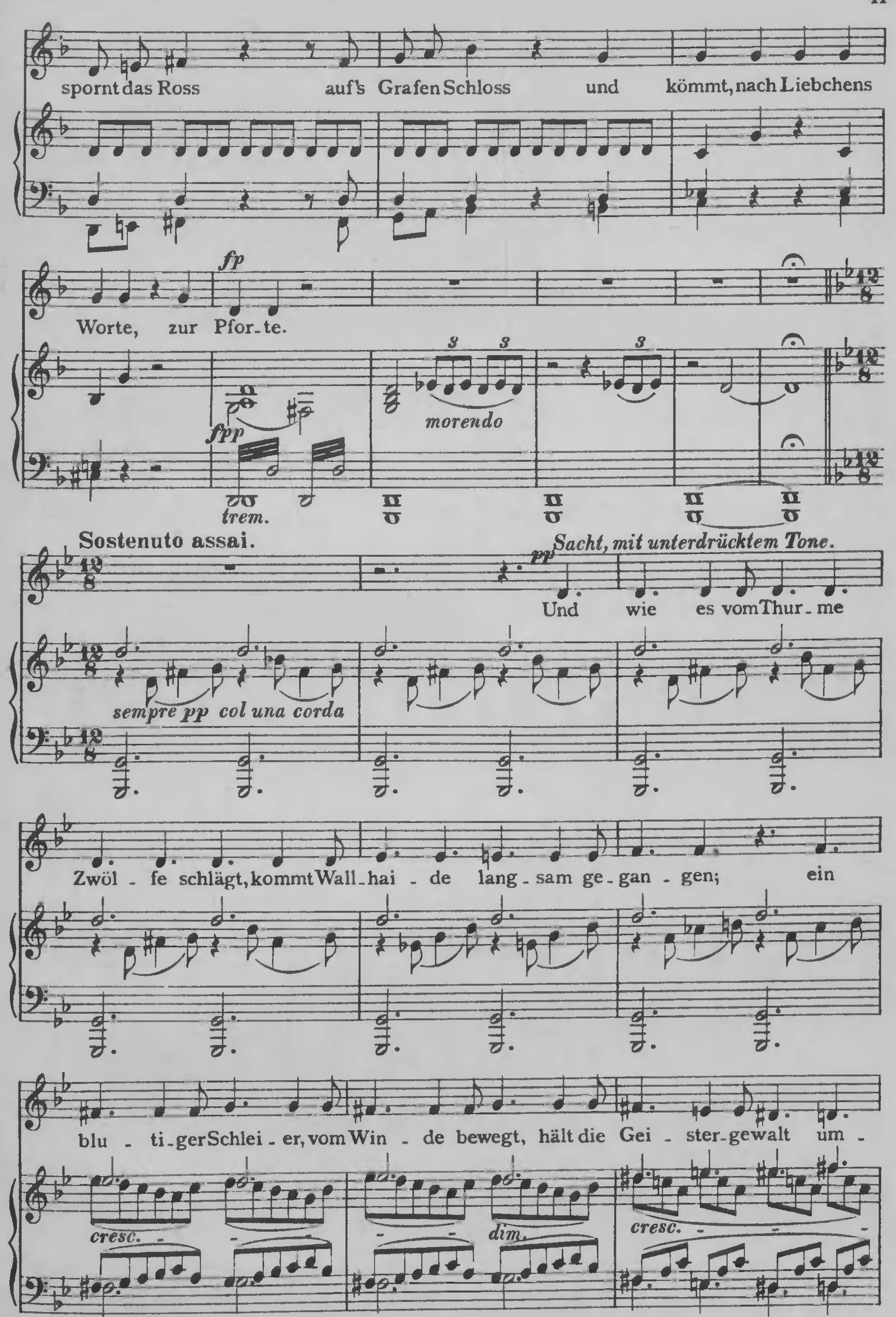
f *string.* *rit.* Ped.

Ru - dolph! bin dein; nicht Him - mel und Höl - le scheide uns Bei - de!" —

string. *rit.* *string.* *rit.* *string.* *rit.*



string.
rit.
decresc.
p
più p
pp
mancando
Ped.
Grave.
Und wie die Nacht auf die
morendo
Thäler sinkt, sitzt der Rit_ter ge_rü_stet zu Pfer_de; manch blei_ches Stern_lein am
cresc.
Him - mel blinkt, tief dun - kel liegt's auf der Er - de. Er


spornt das Ross auf's Grafen Schloss und kömmt, nach Liebchens
Worte, zur Pfor_te.
fp
fpp
trem.
morendo
Sostenuto assai.
Sacht, mit unterdrücktem Tone.
pp
Und wie es vom Thur_me
sempre pp col una corda
Zwöl - fe schlägt, kommt Wall_hai - de lang_sam ge_gan - gen; ein
blu - ti_ger Schlei - er, vom Win - de bewegt, hält die Gei - ster_gewalt um -
cresc.
dim.
cresc.



stringendo
cresc.

fan - gen. Da springt er her - vor und hebt sie em - por und jagt mit der
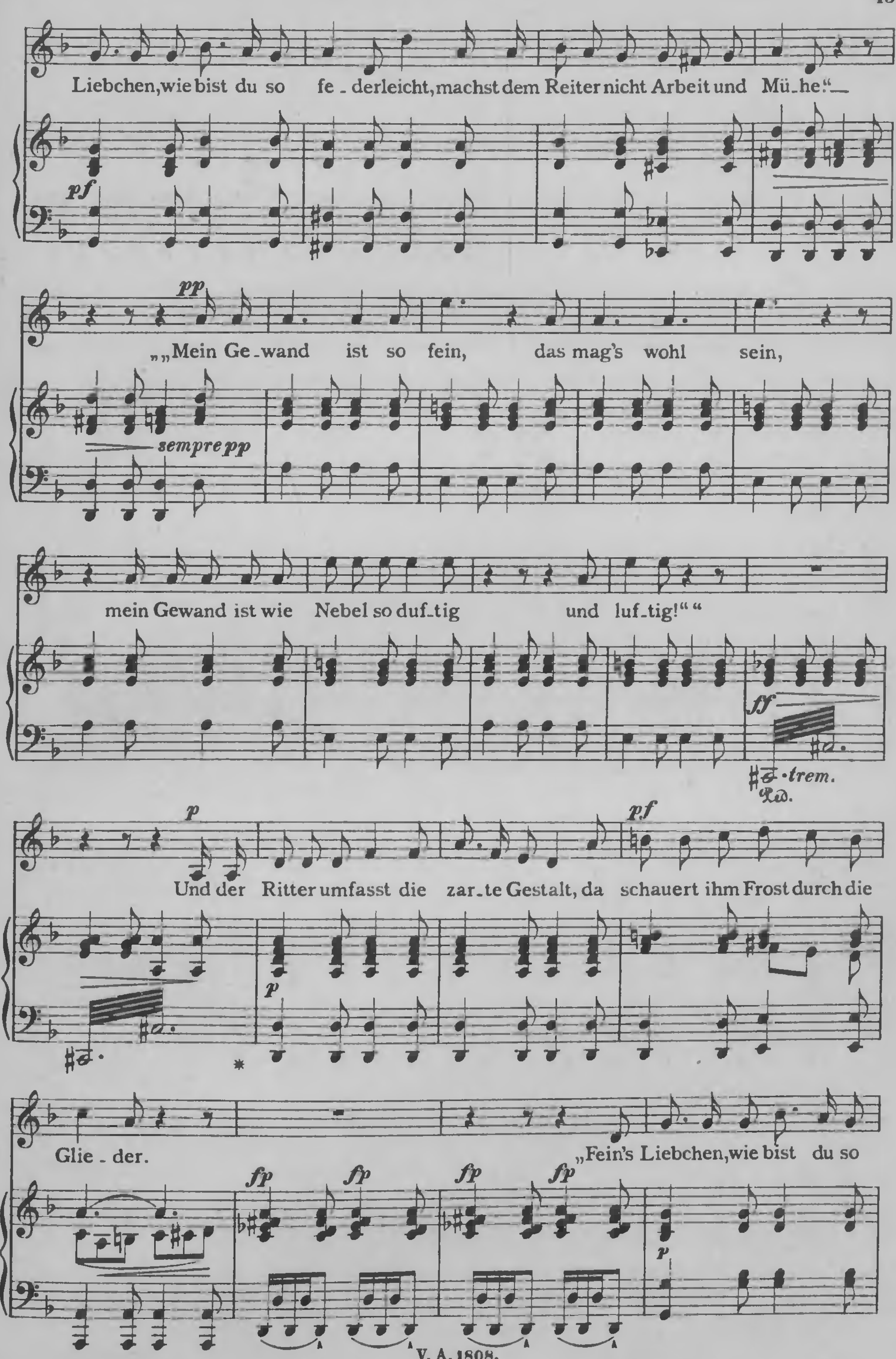
stringendo
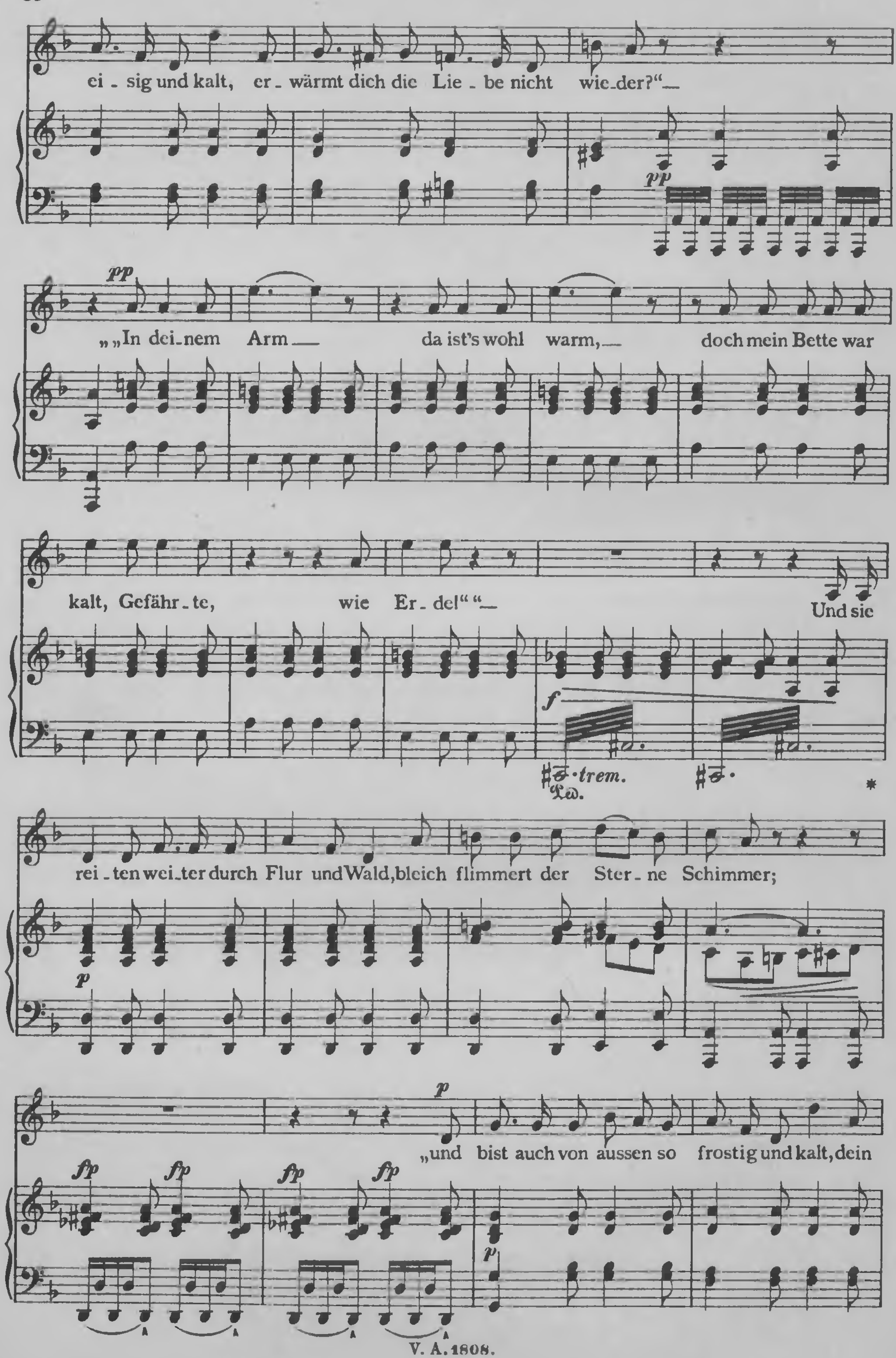
dim. *cresc.*
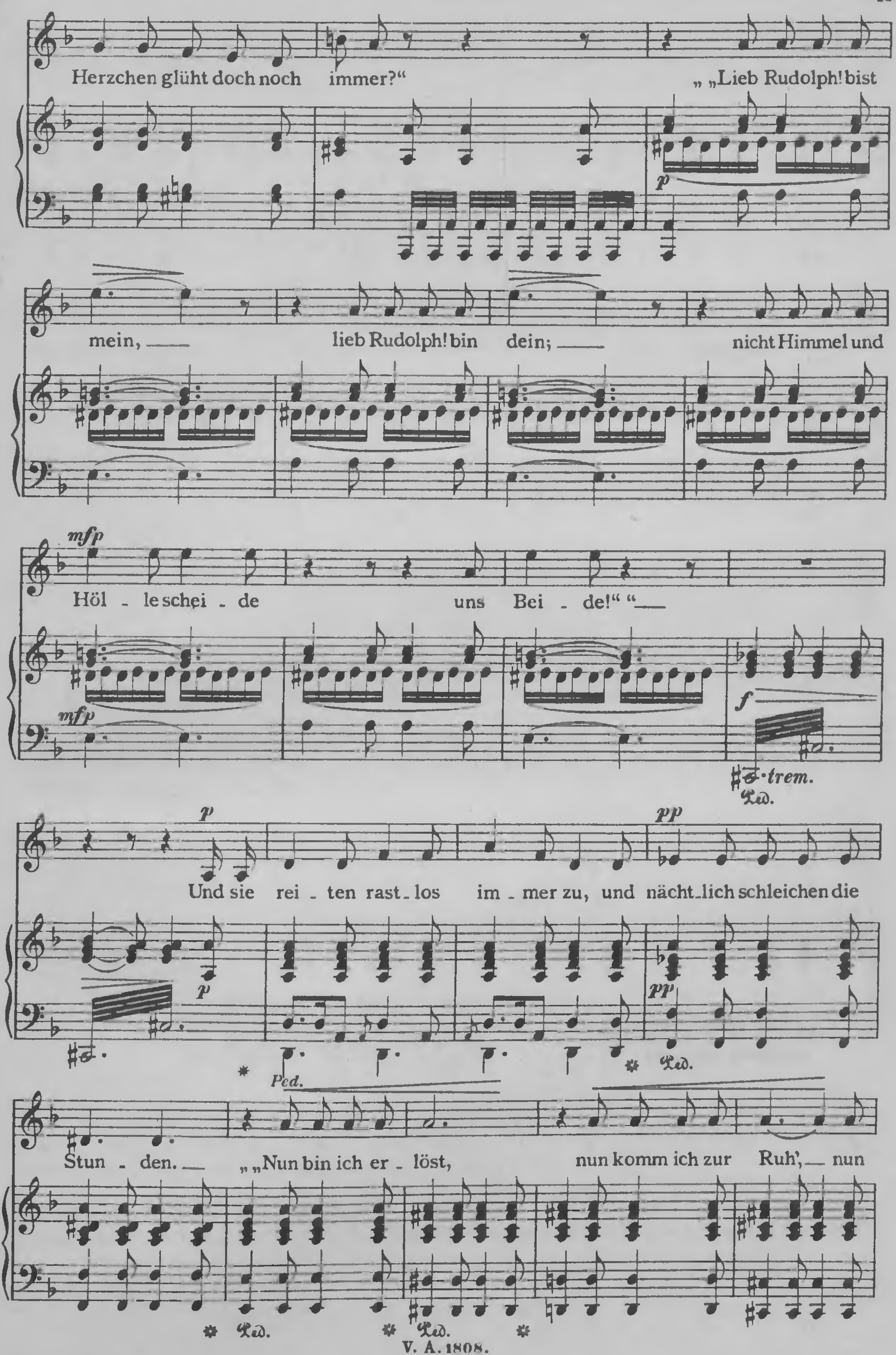
zitternden Beute ins Wei - te.

Allegro non tanto.

Und rei - tet lange, und Lieb - chen schweigt, er wiegt die Braut auf den Knie - en. „Fein's


Liebchen, wie bist du so fe-derleicht, machst dem Reiter nicht Arbeit und Mü-he!"—
pf
pp
„„Mein Ge-wand ist so fein, das mag's wohl sein,
sempre pp
mein Gewand ist wie Nebel so duf-tig und luf-tig!""
ff
trem.
Ped.
p
Und der Ritter umfasst die zar-te Gestalt, da schauert ihm Frost durch die
pf
Glie-der.
fp
„Fein's Liebchen, wie bist du so


ei - sig und kalt, er - wärmt dich die Lie - be nicht wie-der?"—
pp
„„In dei-nem Arm — da ist's wohl warm, — doch mein Bette war
kalt, Gefähr - te, wie Er - de!""—
Und sie
f
trem.
rei - ten wei - ter durch Flur und Wald, bleich flimmert der Ster - ne Schimmer;
p
fp
„und bist auch von aussen so frostig und kalt, dein


Herzchen glüht doch noch immer?“
„ „Lieb Rudolph! bist
mein, lieb Rudolph! bin dein; nicht Himmel und
Höl - le schei - de uns Bei - de!“ “
Und sie rei - ten rast - los im - mer zu, und nächt - lich schleichen die
Stun - den. „ „Nun bin ich er - löst, nun komm ich zur Ruh', nun
mfp
p
f
pp
trem.
Ped.



hab' ich den Liebsten ge - fun - den. Bist

e - wig mein, bin e - wig dein; nicht Himmel, nicht

Höl - le schei - de uns Bei - de.“ “

Der Mor - gen all - mäh - lich dämmert und graut, noch



p

geht's durch Flu - ren und Fel - der; doch im - mer stil - ler

fp fp fp fp p

pp

wird die Braut, und im - mer kälter und käl - ter.

pp fp fp fp fp

f

Da kräht der Hahn, ___

f

Allegro assai.

rigoroso

f

schnell hält sie an, und zieht den Lieb - sten vom Pfer - de

f
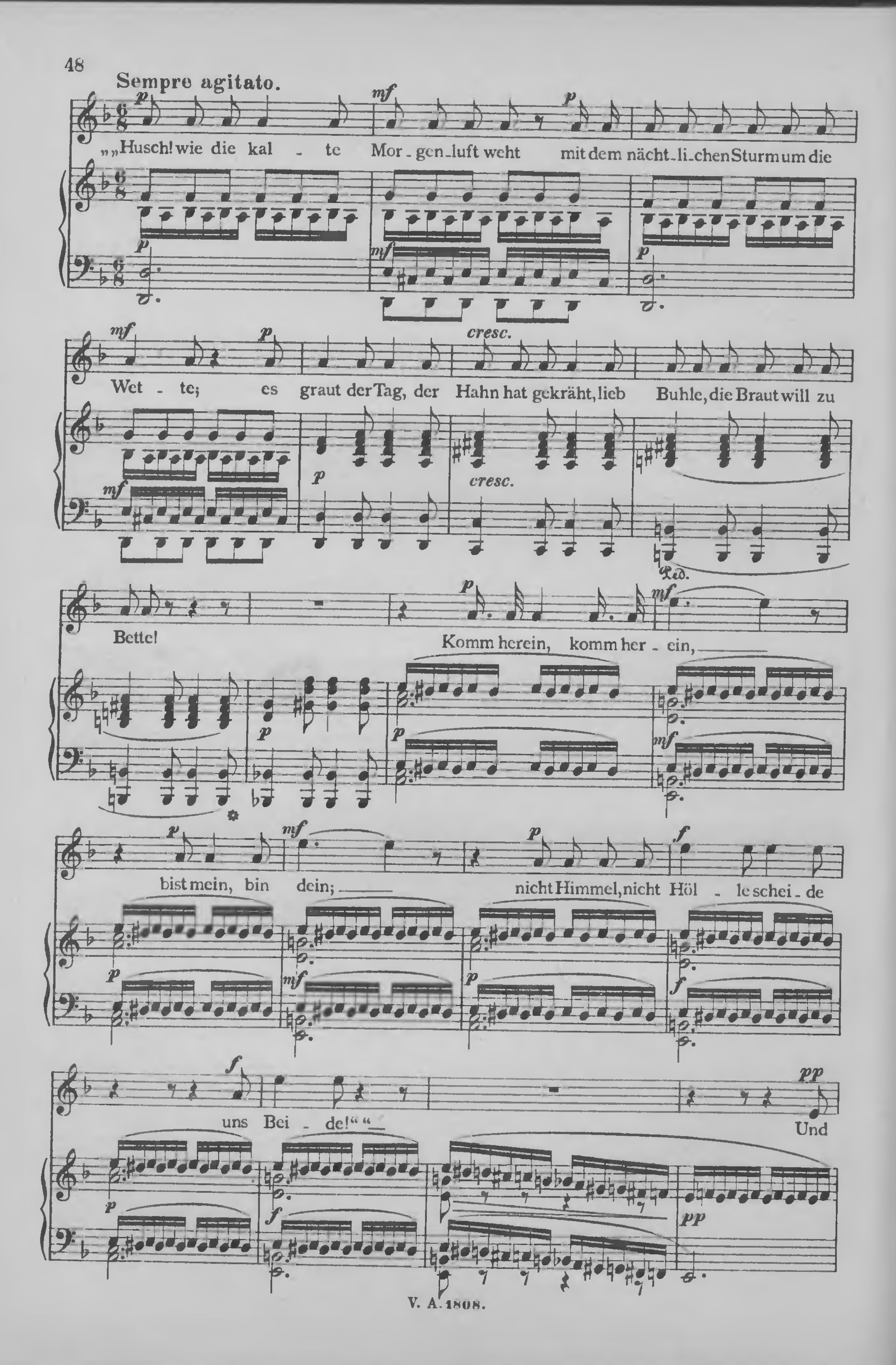
ff
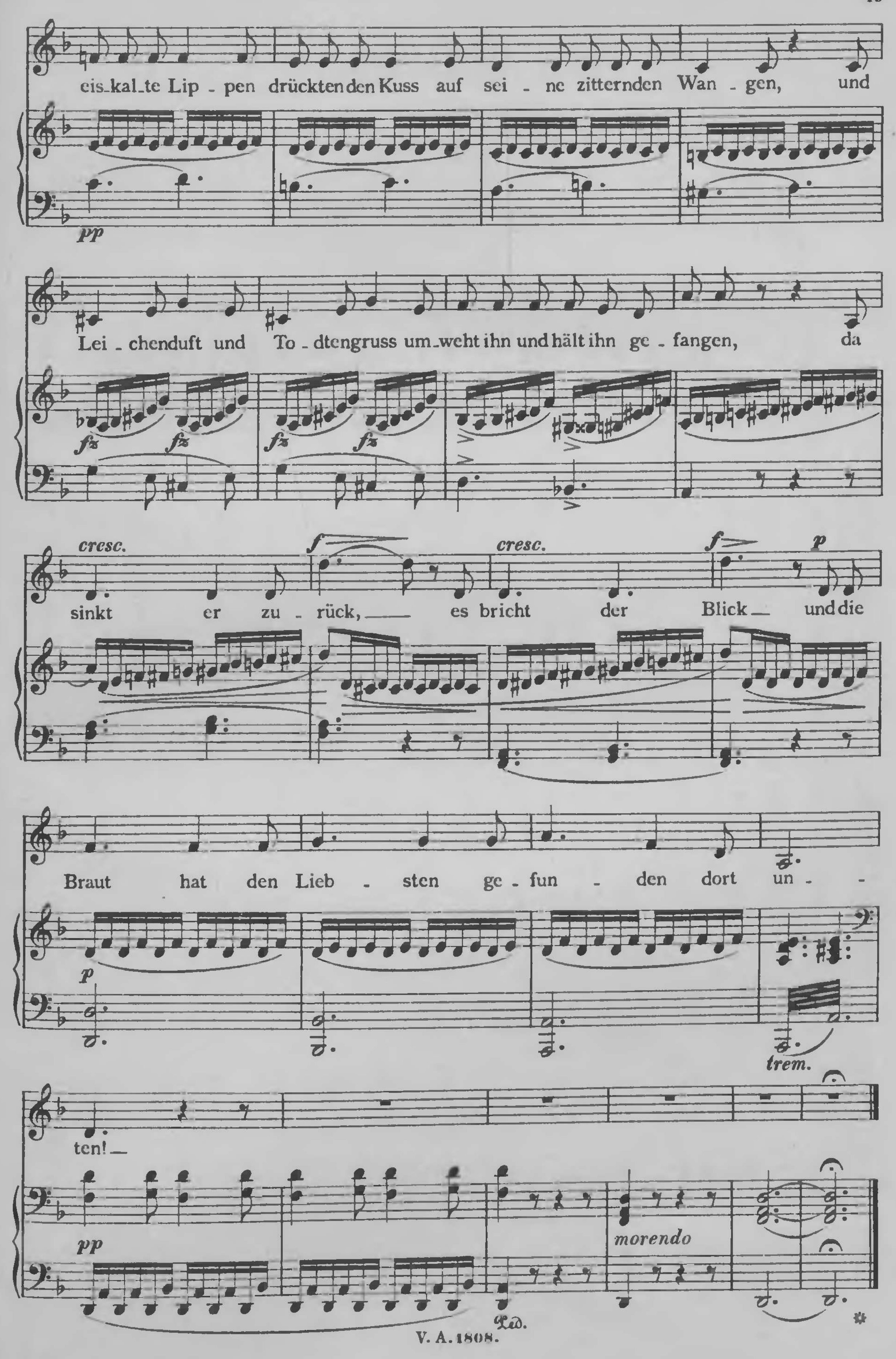
zur Er - de.

ff fp fp fp fp

trem.

Ped.
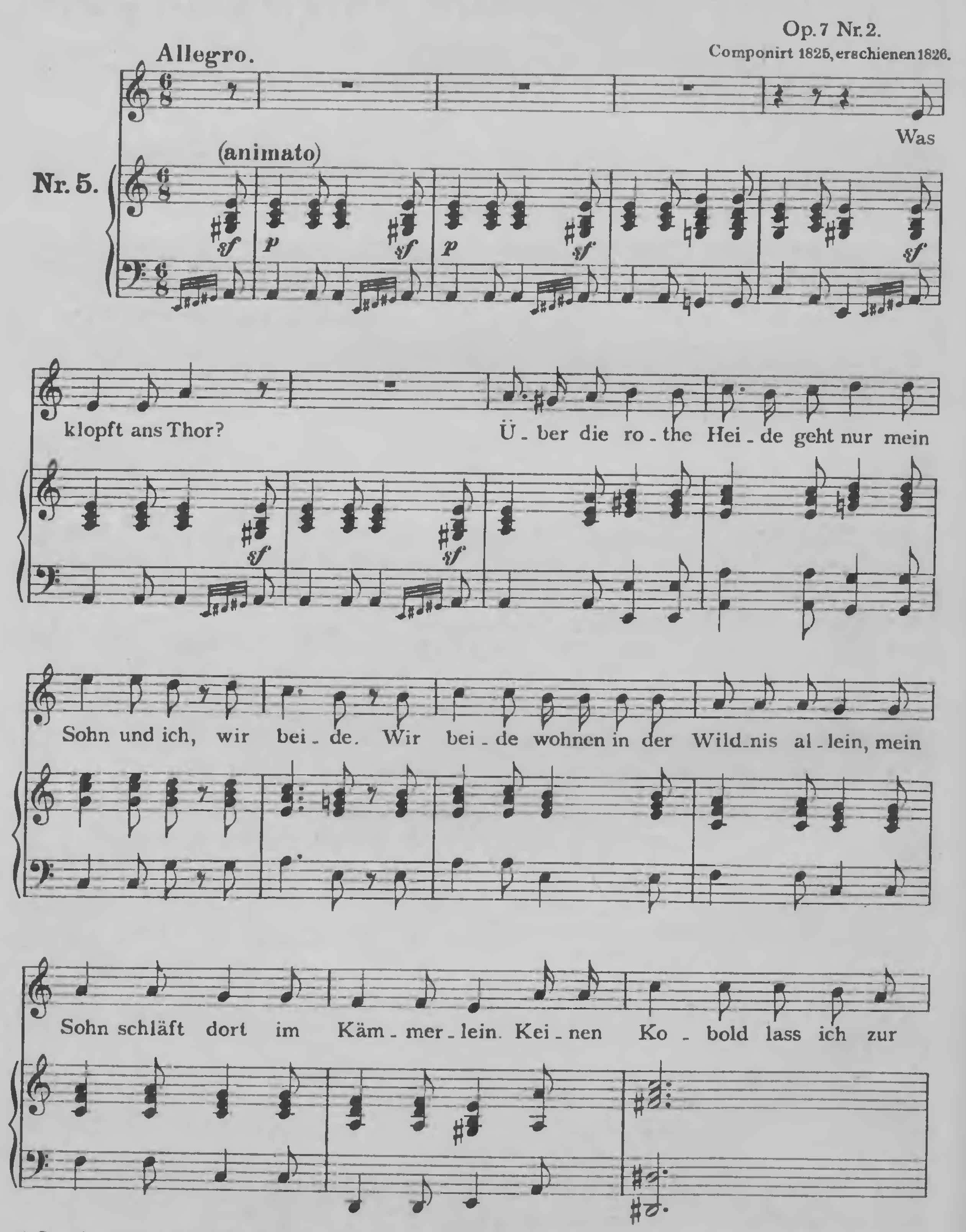

Sempre agitato.
„„Husch! wie die kal - te Mor - gen - luft weht mit dem nächt - li - chen Sturm um die
Wet - te; es graut der Tag, der Hahn hat gekräht, lieb Buhle, die Braut will zu
cresc.
Bette!
Komm herein, komm her - ein,
bist mein, bin dein;
nicht Himmel, nicht Höl - le schei - de
uns Bei - de!“ “
Und
Ped.


eis_kal_te Lip_pen drückten den Kuss auf sei_ne zitternden Wan_gen, und
pp
Lei_chenduft und To_dtengruss um_weht ihn und hält ihn ge_fangen, da
fz
cresc.
f
p
sinkt er zu_rück, es bricht der Blick und die
Braut hat den Lieb_sten ge_fun_den dort un_
trem.
ten!
pp
morendo
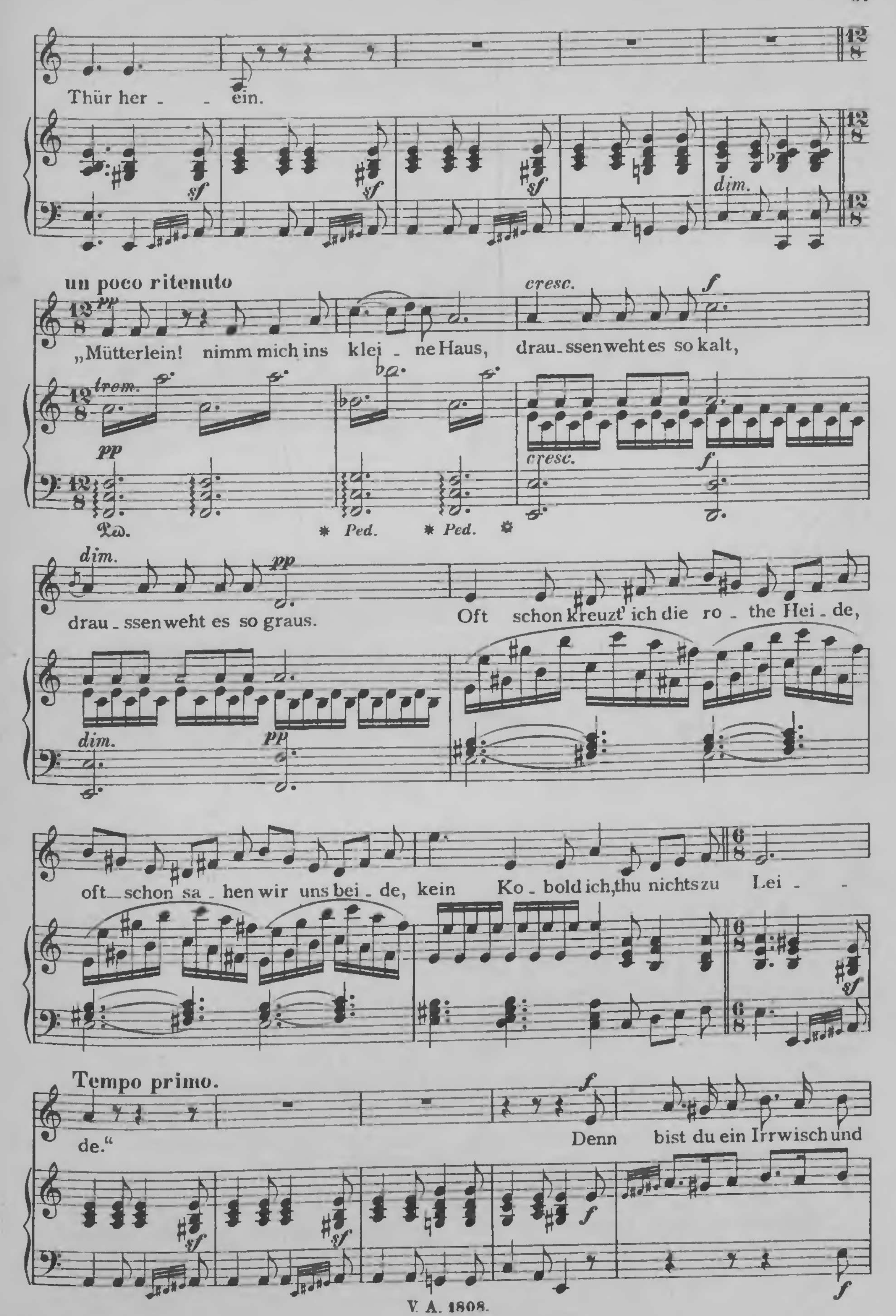
Der späte Gast.*)
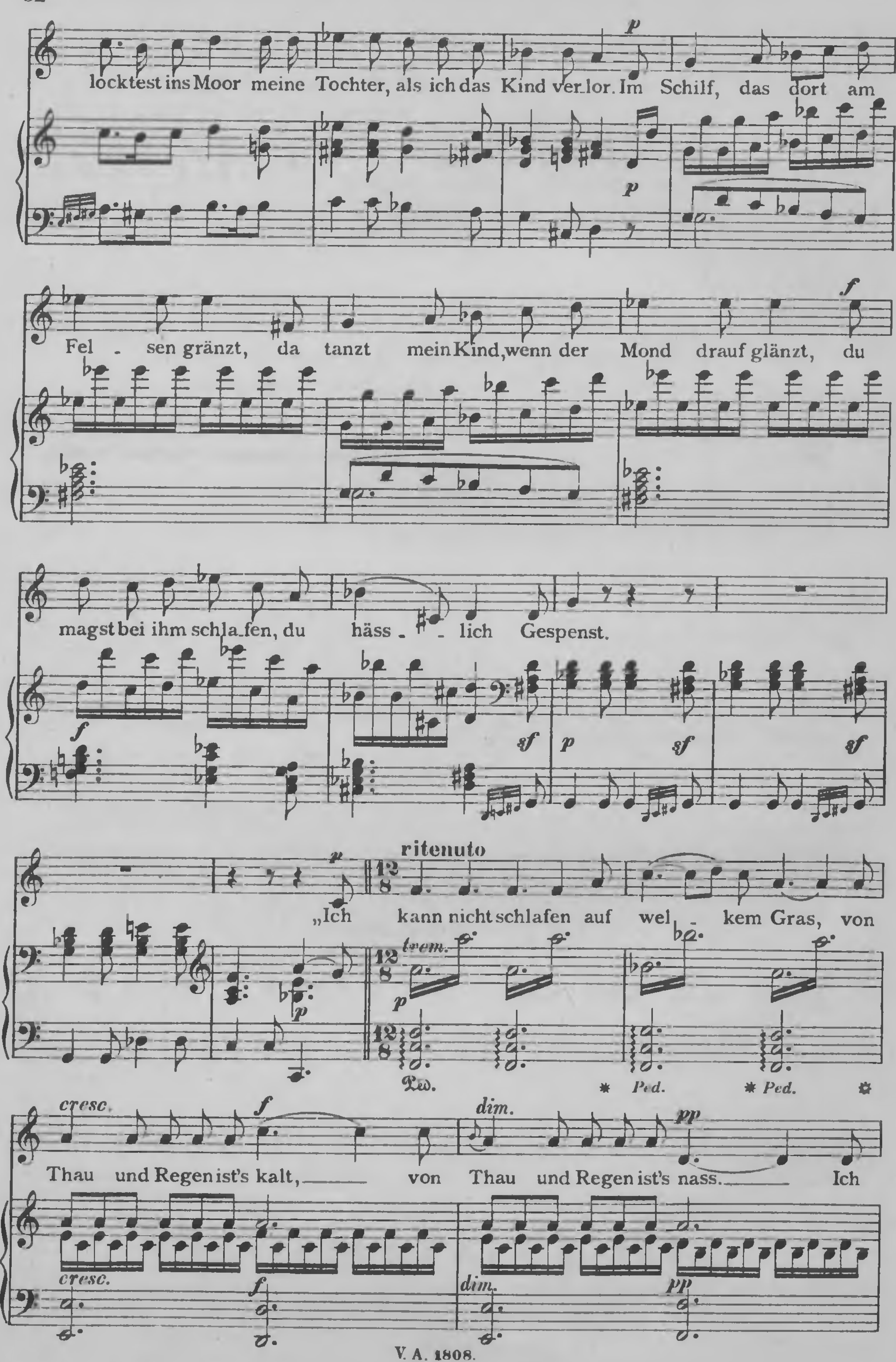
Ballade von W. Alexis.
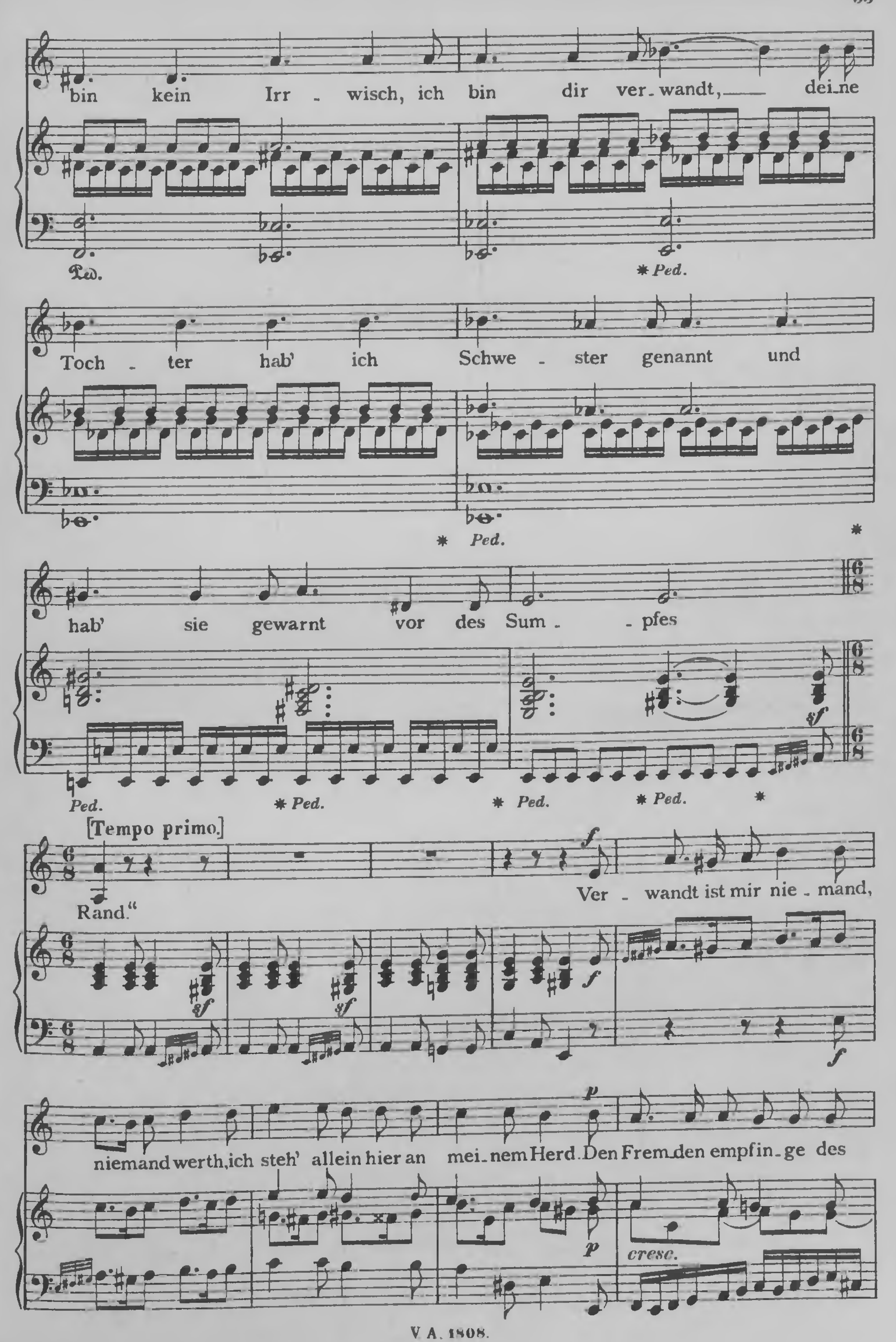
Op. 7 Nr. 2.
Componirt 1825, erschienen 1826.
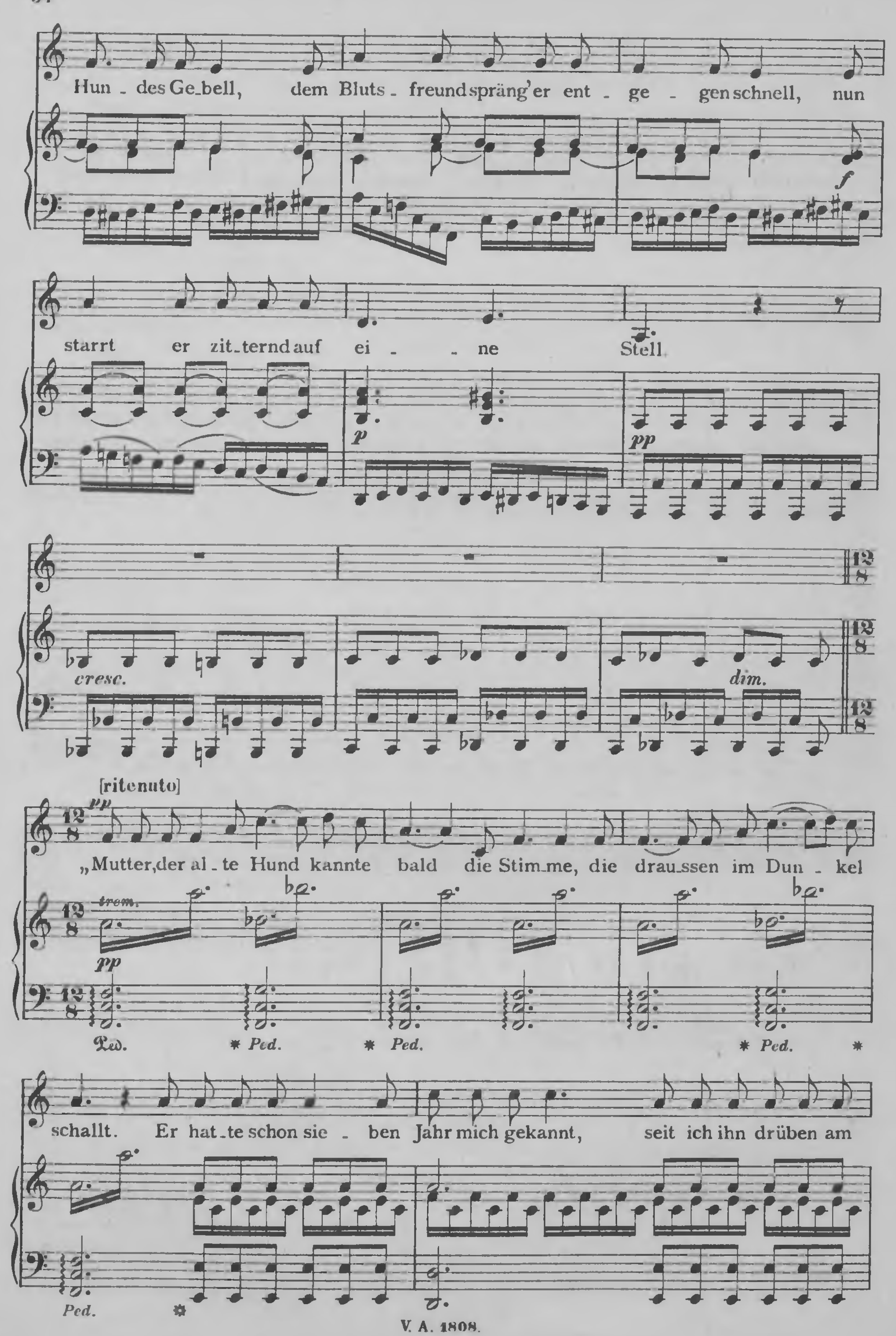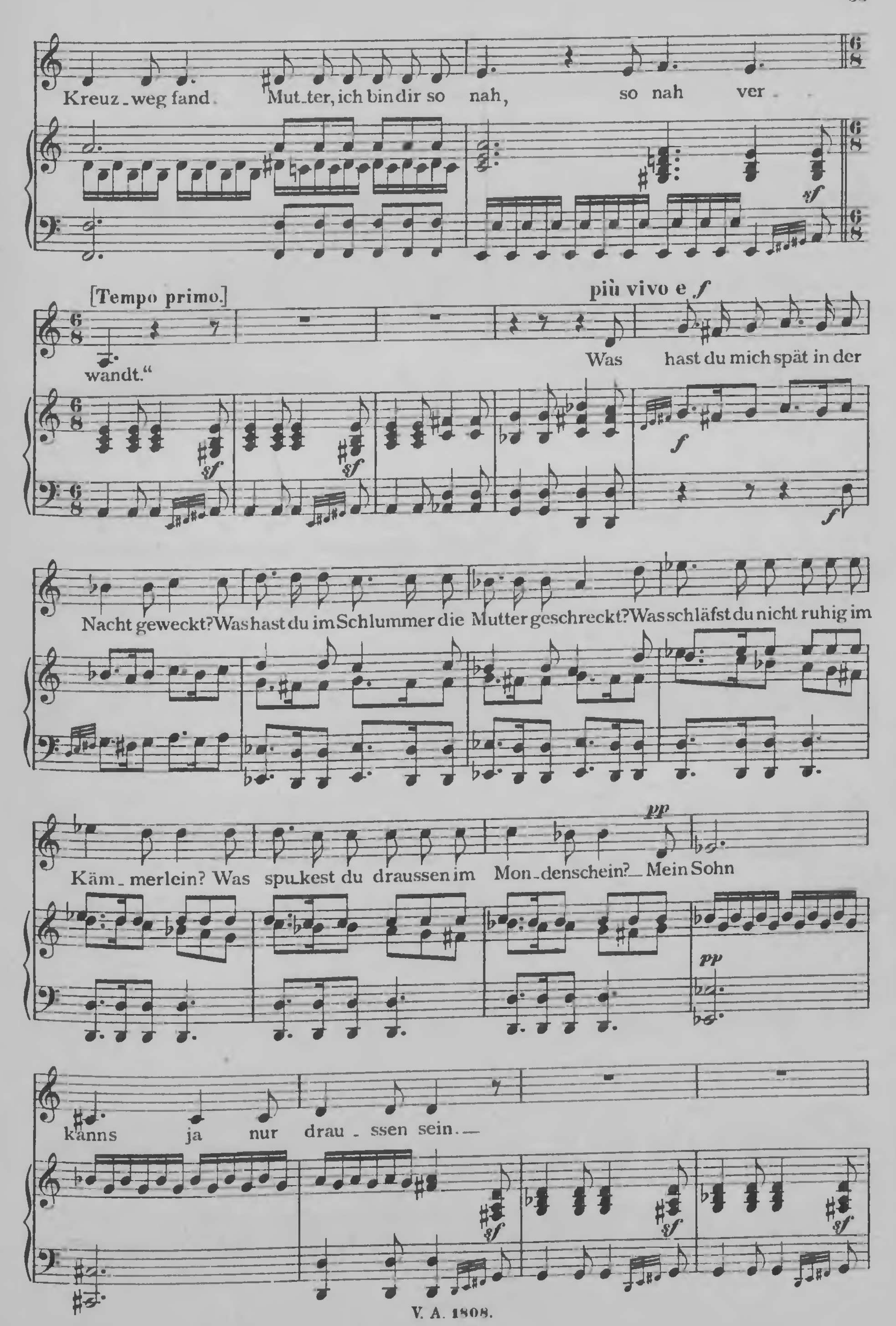


*) Die alten nordischen Völker glaubten, dass der Geist des Verstorbenen nicht eher zur Ruhe gelange, bis der Körper begraben wäre. Anm. d. Comp.
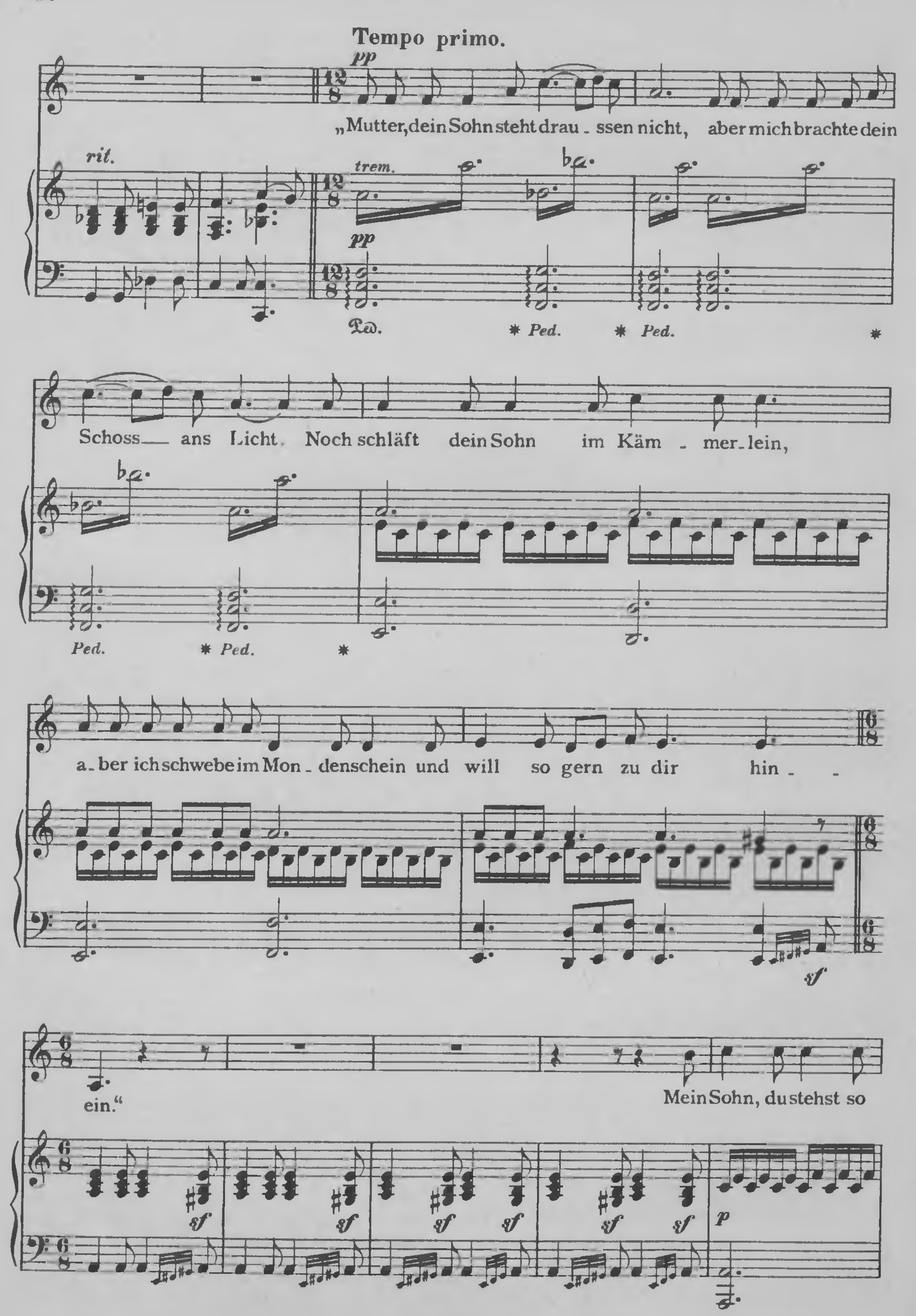

Thür her - ein.
sf
dim.
un poco ritenuto
pp
„Mütterlein! nimm mich ins klei - ne Haus, drau - ssen weht es so kalt,
cresc.
f
trem.
Ped.
dim.
drau - ssen weht es so graus.
Oft schon kreuzt' ich die ro - the Hei - de,
oft schon sa - hen wir uns bei - de, kein Ko - bold ich, thu nichts zu Lei - de.“
Tempo primo.
Denn bist du ein Irrwisch und
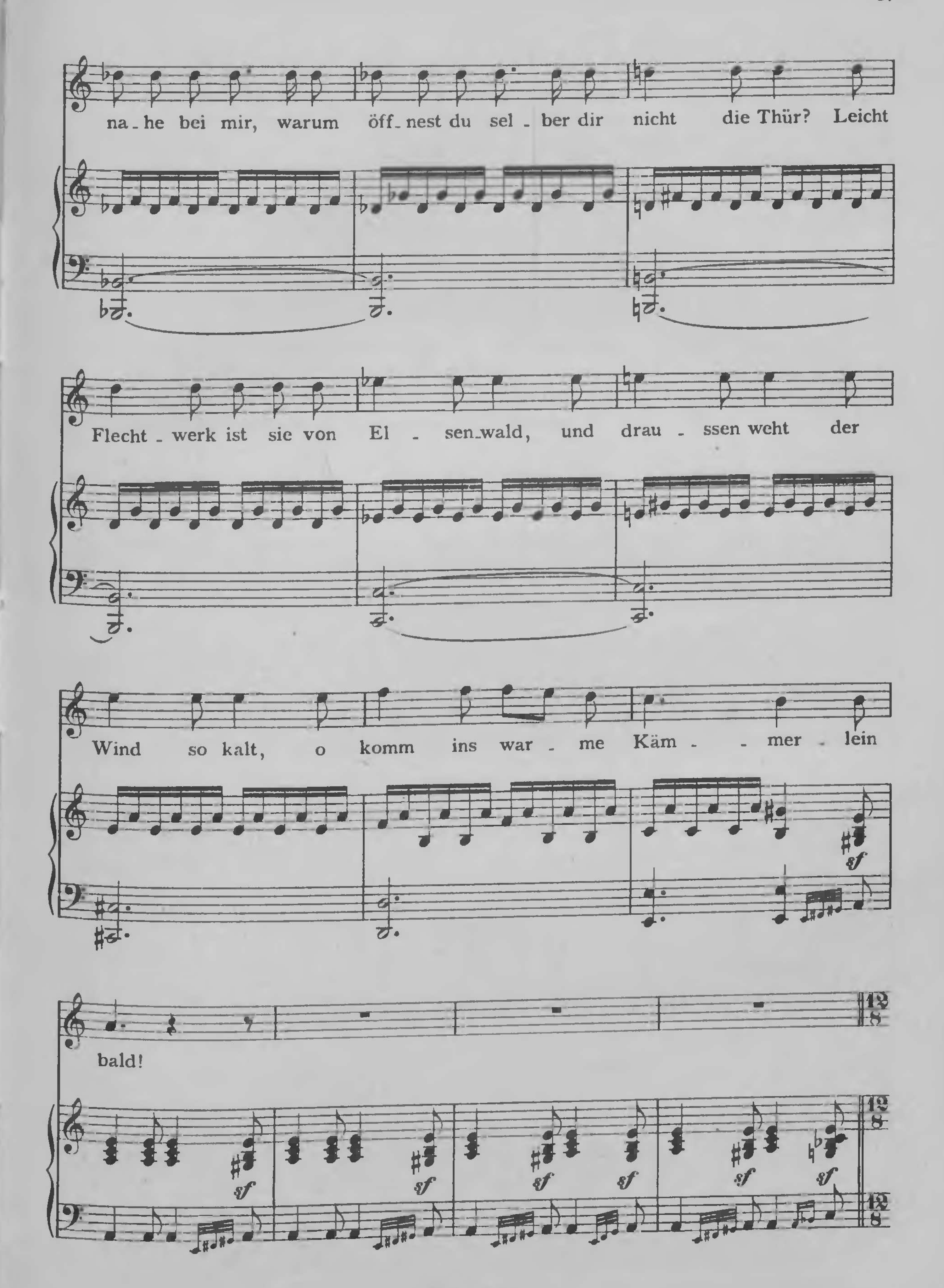

locktest ins Moor meine Tochter, als ich das Kind ver-lor. Im Schilf, das dort am
Fel - sen gränzt, da tanzt mein Kind, wenn der Mond drauf glänzt, du
magst bei ihm schla-fen, du häss - lich Gespenst.
ritenuto
„Ich kann nicht schlafen auf wel - kem Gras, von
trem.
Ped.
cresc.
dim.
Thau und Regen ist's kalt, von Thau und Regen ist's nass. Ich


bin kein Irr - wisch, ich bin dir ver - wandt, dei - ne
Ped.
* Ped.
Toch - ter hab' ich Schwe - ster genannt und
* Ped.
*
hab' sie gewarnt vor des Sum - - pfes
sf
Ped.
* Ped.
* Ped.
* Ped.
*
[Tempo primo]
Rand."
f
Ver - wandt ist mir nie - mand,
sf
sf
f
f
p
niemand werth, ich steh' allein hier an mei - nem Herd. Den Frem - den empfin - ge des
p
cresc.
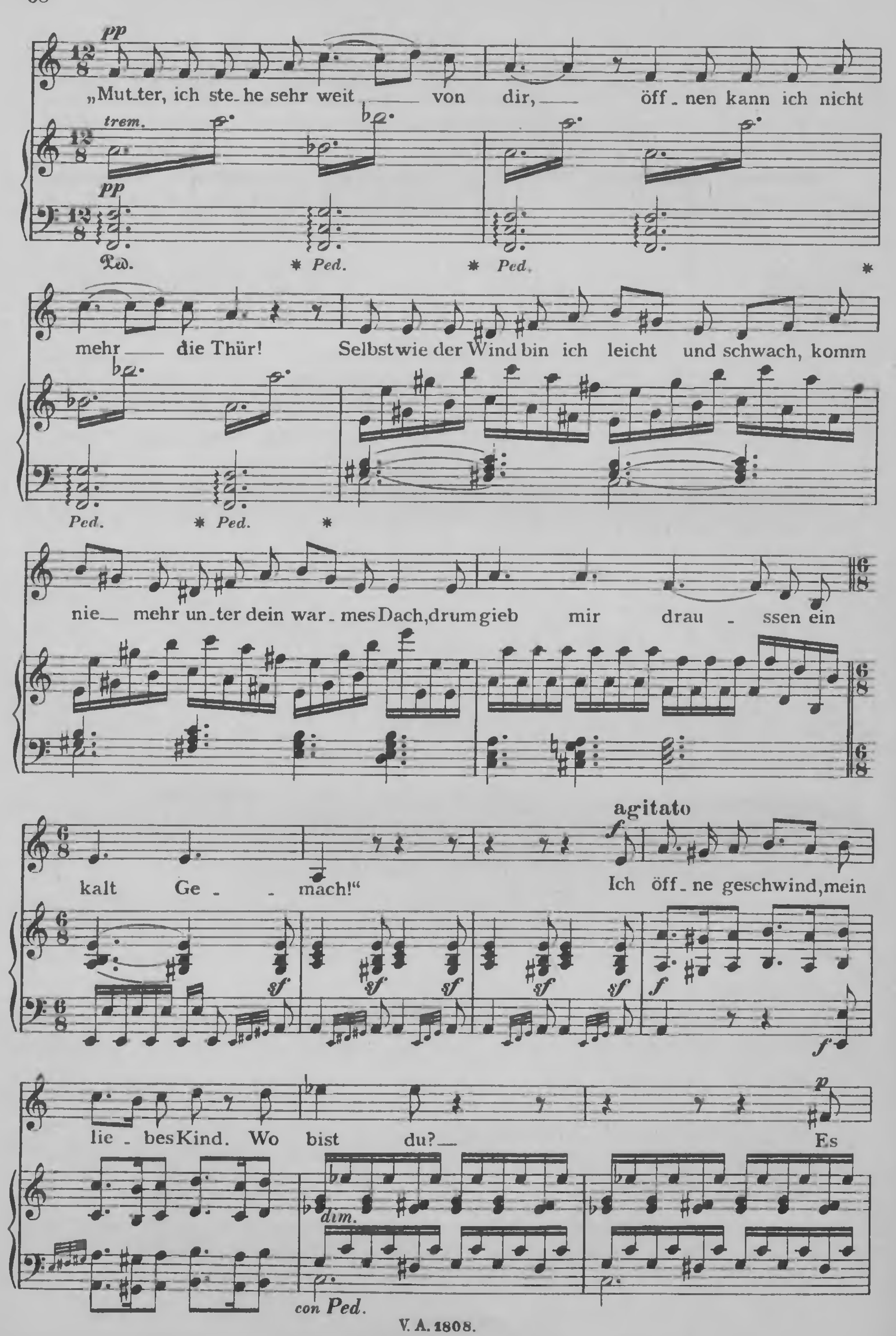

Hun - des Ge-bell, dem Bluts - freund spräng' er ent - ge - gen schnell, nun
f
starrt er zit-ternd auf ei - - ne Stell
p
pp
cresc.
dim.
[ritenuto]
pp
„Mutter, der al - te Hund kannte bald die Stim-me, die drau-ssen im Dun - kel
trem.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
schallt. Er hat-te schon sie - ben Jahr mich gekannt, seit ich ihn drüben am
Ped.
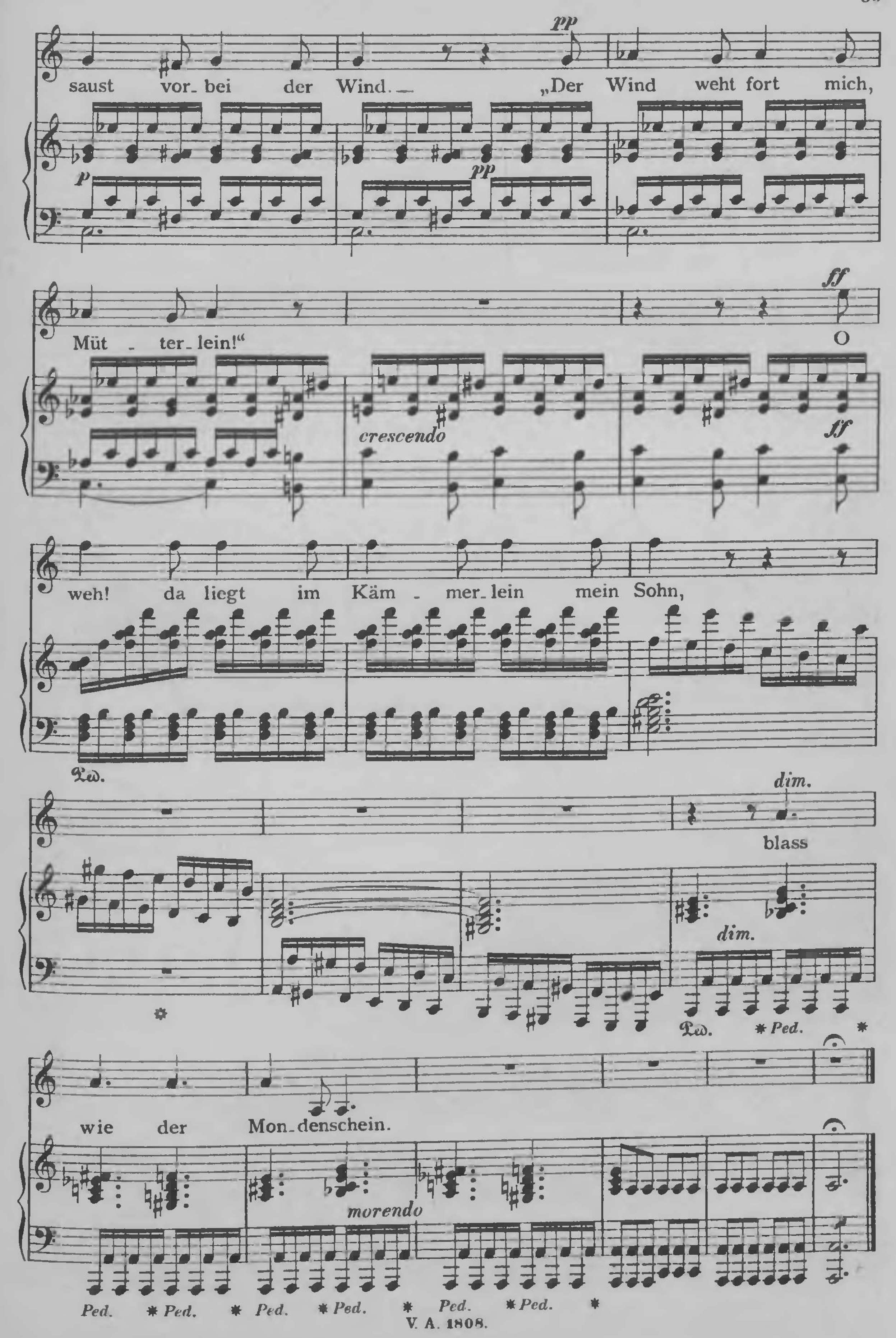

Kreuz_weg fand. Mut_ter, ich bin dir so nah, so nah ver_
[Tempo primo.]
wandt."
più vivo e f
Was hast du mich spät in der
Nacht geweckt? Was hast du im Schlummer die Mutter geschreckt? Was schläfst du nicht ruhig im
Käm_merlein? Was spu_kest du draussen im Mon_denschein?_ Mein Sohn
kanns ja nur drau_ssen sein._


Tempo primo.
pp
„Mutter, dein Sohn steht drau - ssen nicht, aber mich brachte dein
rit.
trem.
pp
Ped.
* Ped.
* Ped.
*
Schoss — ans Licht. Noch schläft dein Sohn im Käm - mer - lein,
Ped.
* Ped.
*
a - ber ich schwebe im Mon - denschein und will so gern zu dir hin - -
sf
ein."
Mein Sohn, du stehst so
sf
p



na - he bei mir, warum öff - nest du sel - ber dir nicht die Thür? Leicht
Flecht - werk ist sie von El - sen-wald, und drau - ssen weht der
Wind so kalt, o komm ins war - me Käm - - mer - lein
bald!
sf


pp
„Mut-ter, ich ste-he sehr weit von dir, öff-nen kann ich nicht
trem.
pp
Ped.
mehr die Thür! Selbst wie der Wind bin ich leicht und schwach, komm
nie mehr un-ter dein war-mes Dach, drum gieb mir drau-ssen ein
kalt Ge-mach!“
agitato
Ich öff-ne geschwind, mein
sf
f
lie-bes Kind. Wo bist du?
p
Es
dim.
con Ped.


pp
saust vor_bei der Wind._ „Der Wind weht fort mich,
p
pp
Müt _ ter_lein!“
ff
O
crescendo
ff
weh! da liegt im Käm _ mer_lein mein Sohn,
Ped.
dim.
blass
dim.
Ped. Ped.
wie der Mon_denschein.
morendo
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
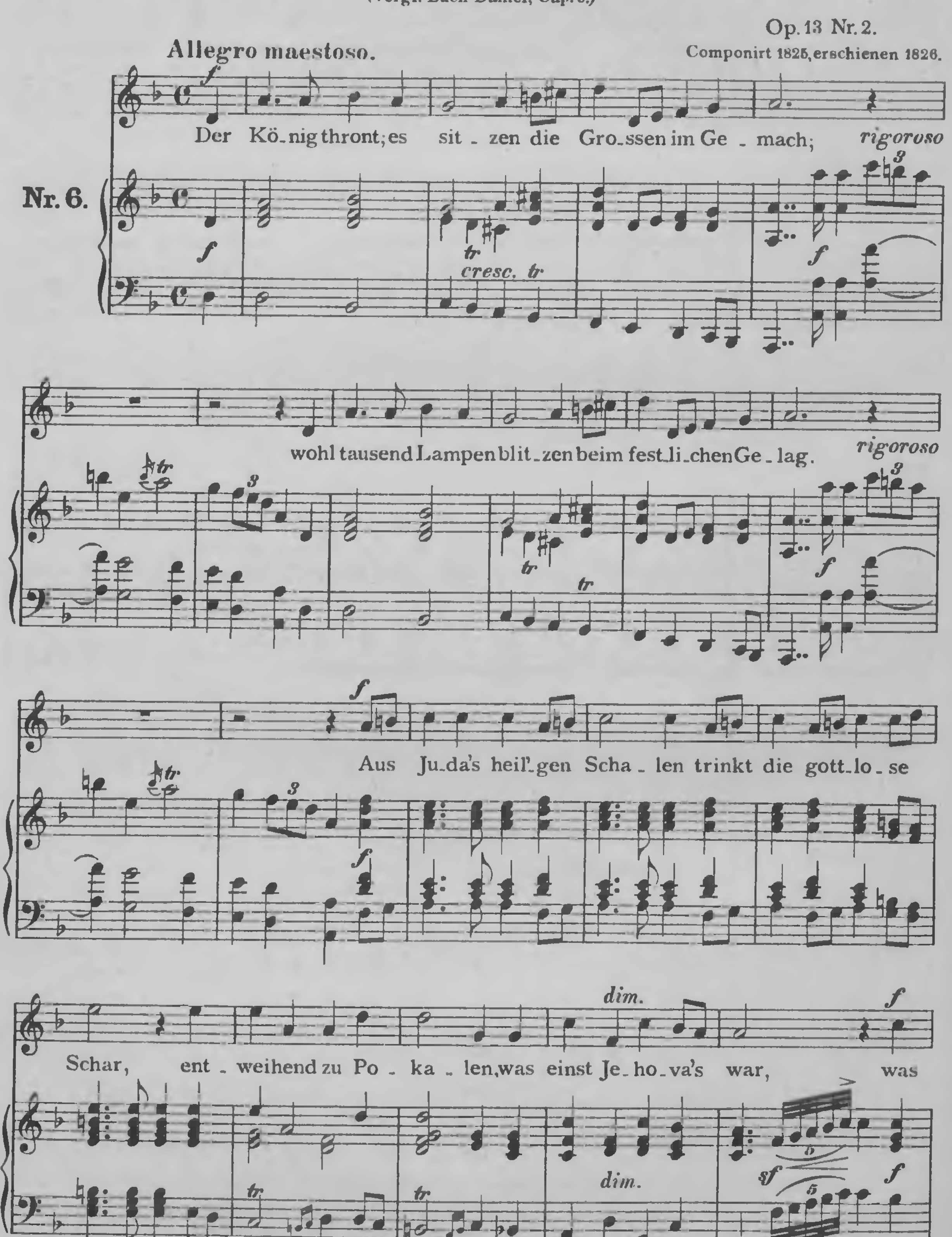
B. Gesichte (in Balladenform).
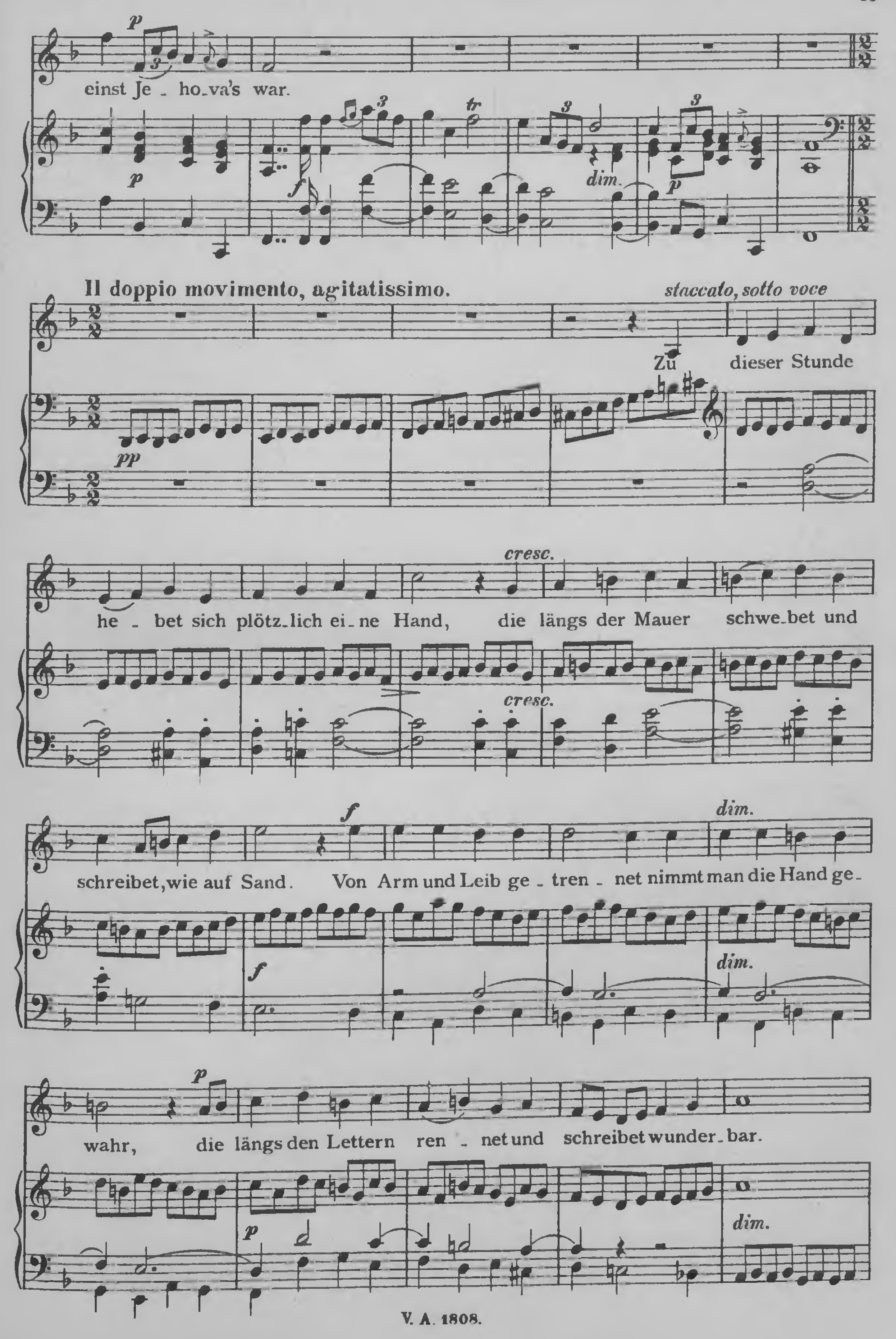
Belsazar's Gesicht.
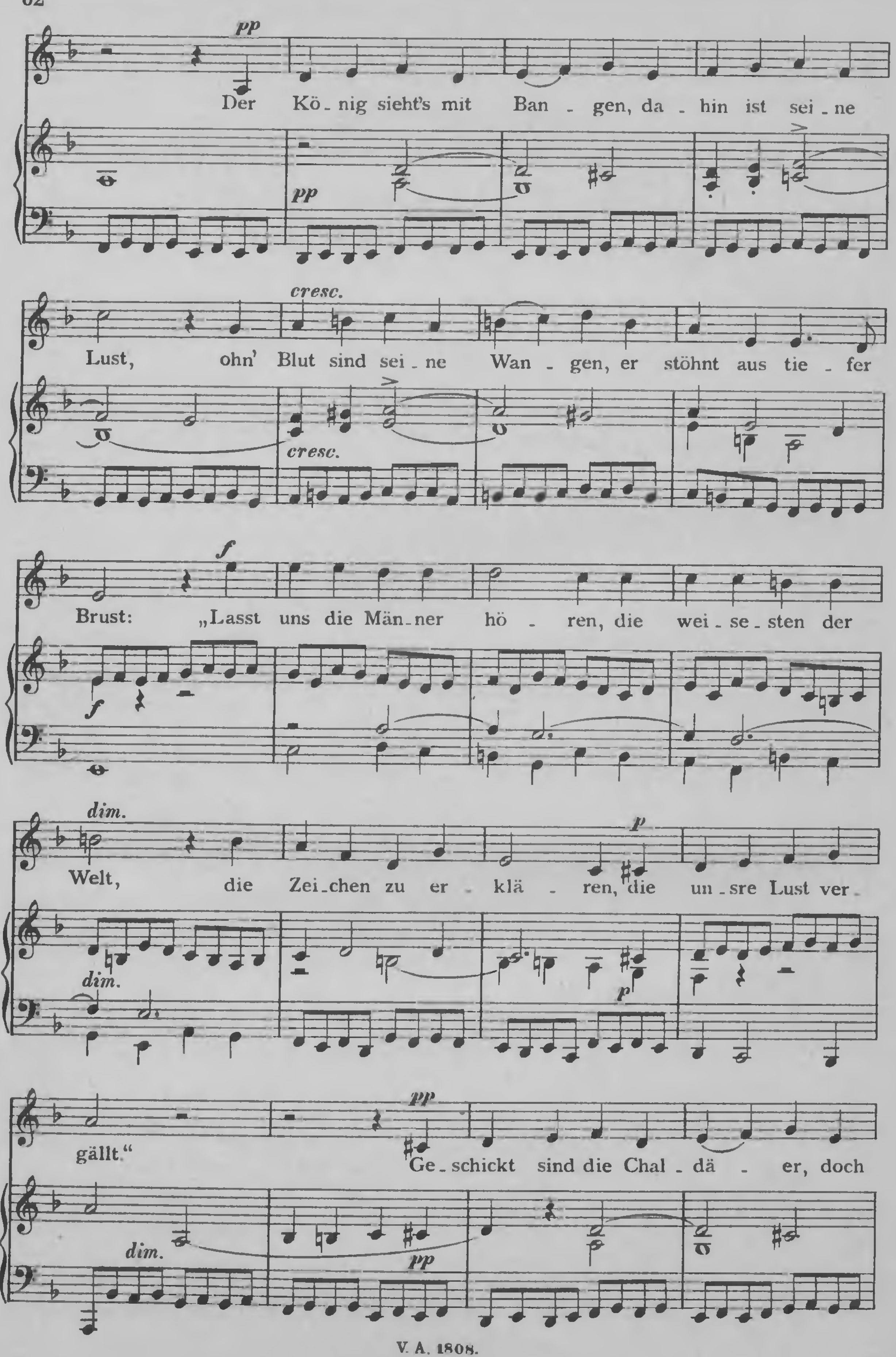
Hebräische Ballade von Lord Byron.

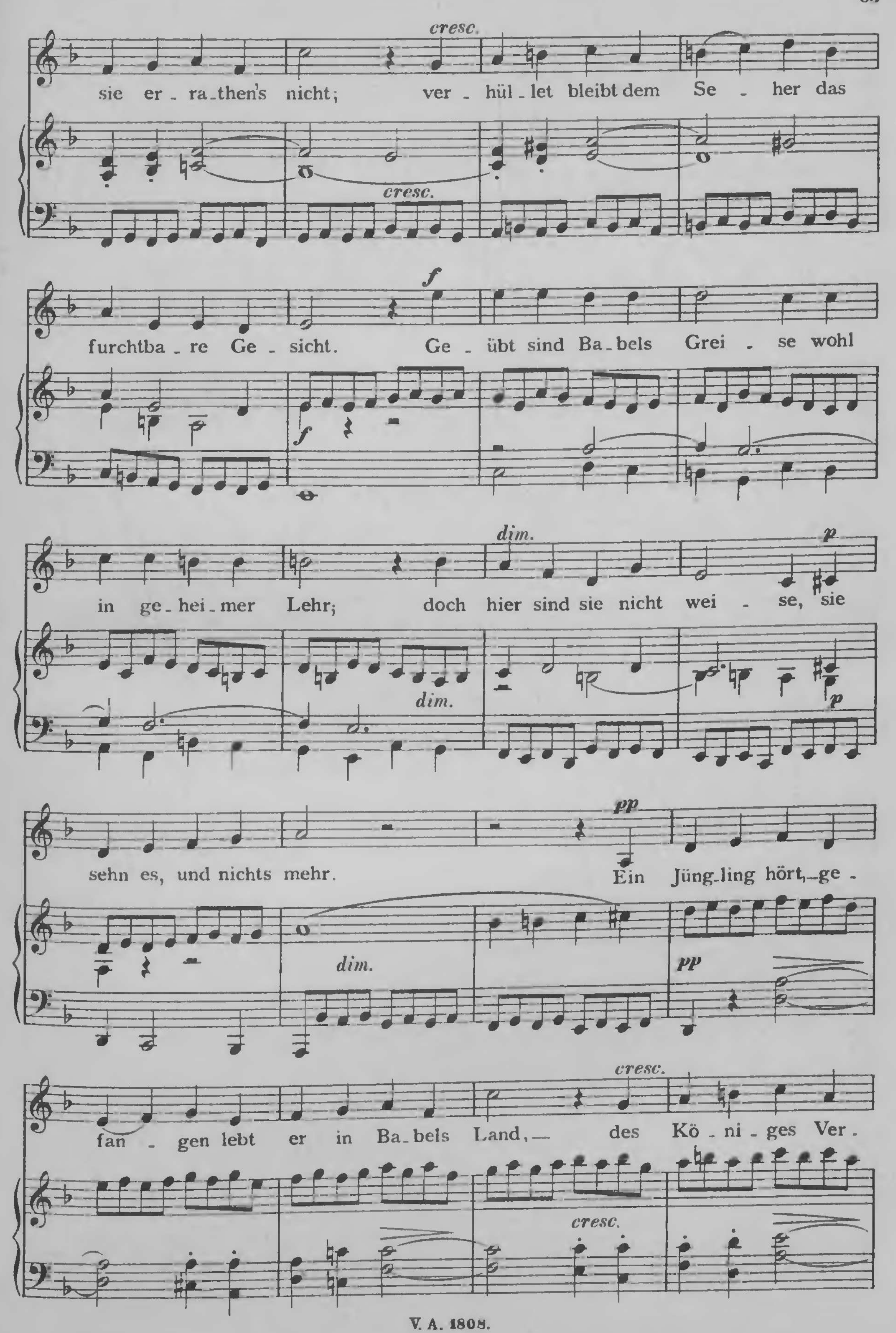
Deutsche Übersetzung von Fr. Theremin.
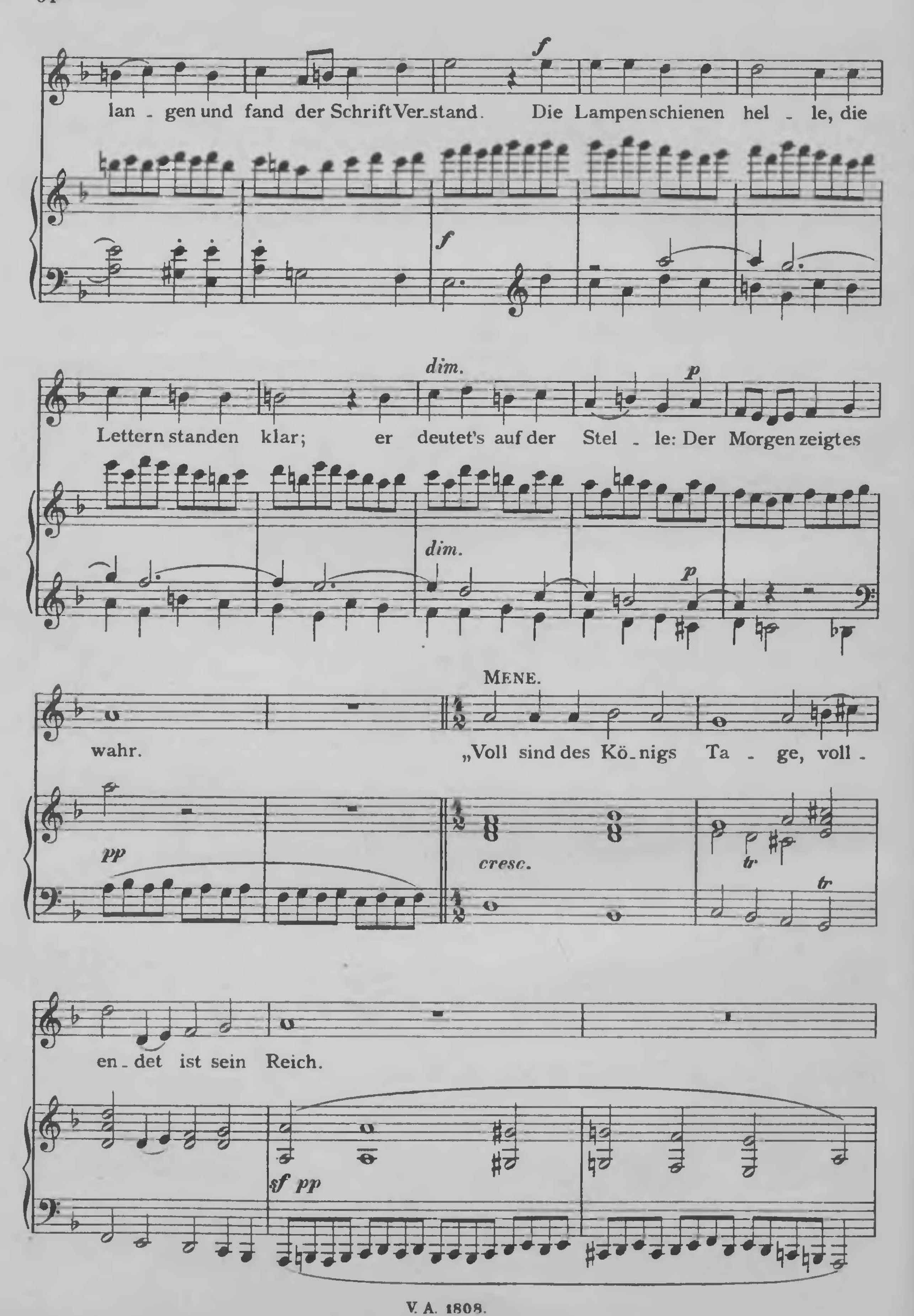
(Vergl. Buch Daniel, Cap. 5.)
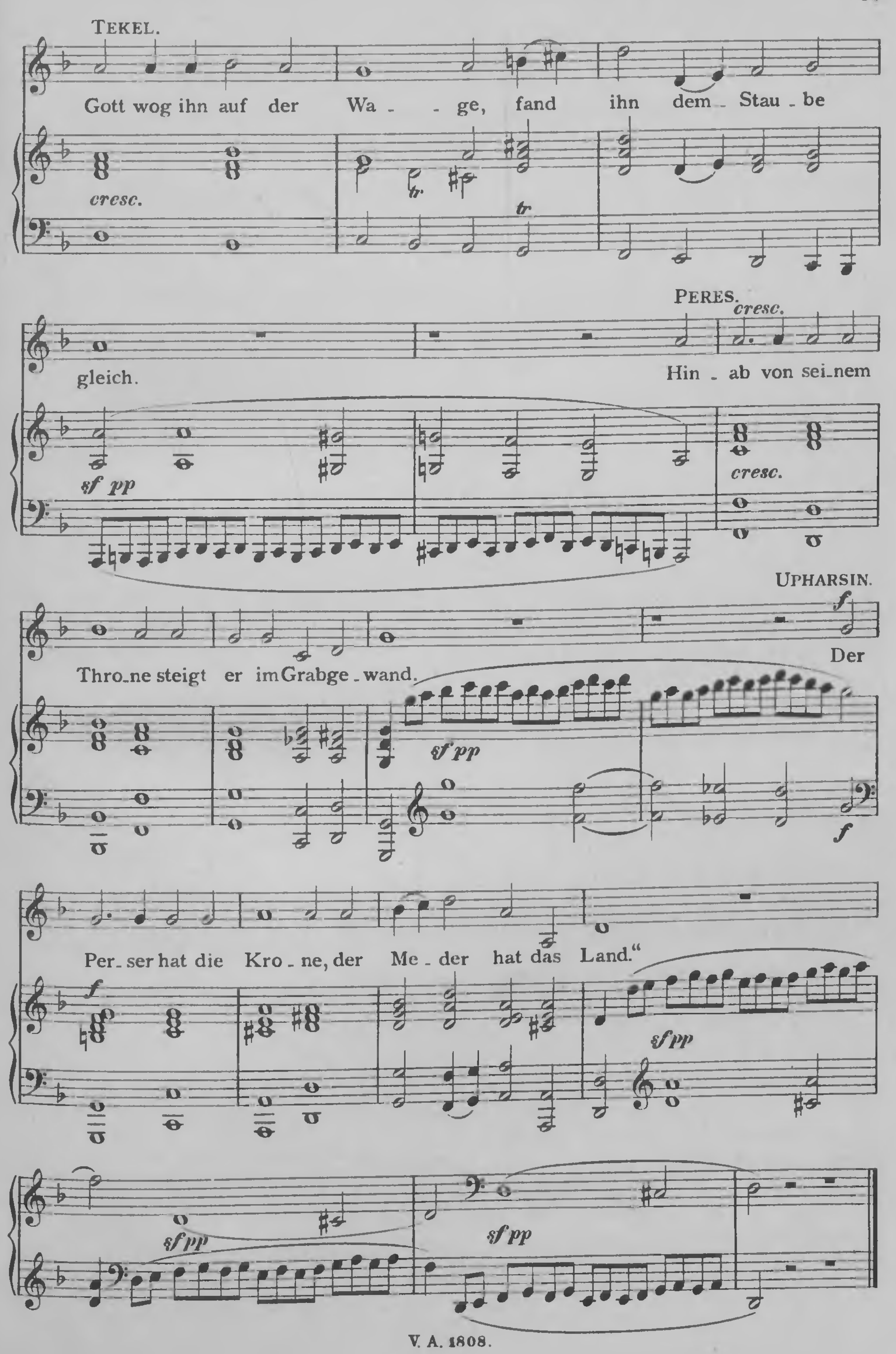



p
einst Je - ho-va's war.
p
f
tr
dim.
p
Il doppio movimento, agitatissimo.
staccato, sotto voce
Zu dieser Stunde
pp
cresc.
he - bet sich plötz-lich ei-ne Hand, die längs der Mauer schwe-bet und
cresc.
f
dim.
schreibet, wie auf Sand. Von Arm und Leib ge - tren - net nimmt man die Hand ge-
f
dim.
p
wahr, die längs den Lettern ren - net und schreibet wunder-bar.
p
dim.


pp
Der Kö_nig sieht's mit Ban - gen, da - hin ist sei_ne
pp
Lust, ohn' Blut sind sei_ne Wan - gen, er stöhnt aus tie - fer
cresc.
cresc.
f
Brust: „Lasst uns die Män_ner hö - ren, die wei_se_sten der
f
dim.
Welt, die Zei_chen zu er - klä - ren, die un_sre Lust ver_
p
dim.
p
gällt."
pp
Ge_schickt sind die Chal - dä - er, doch
dim.
pp
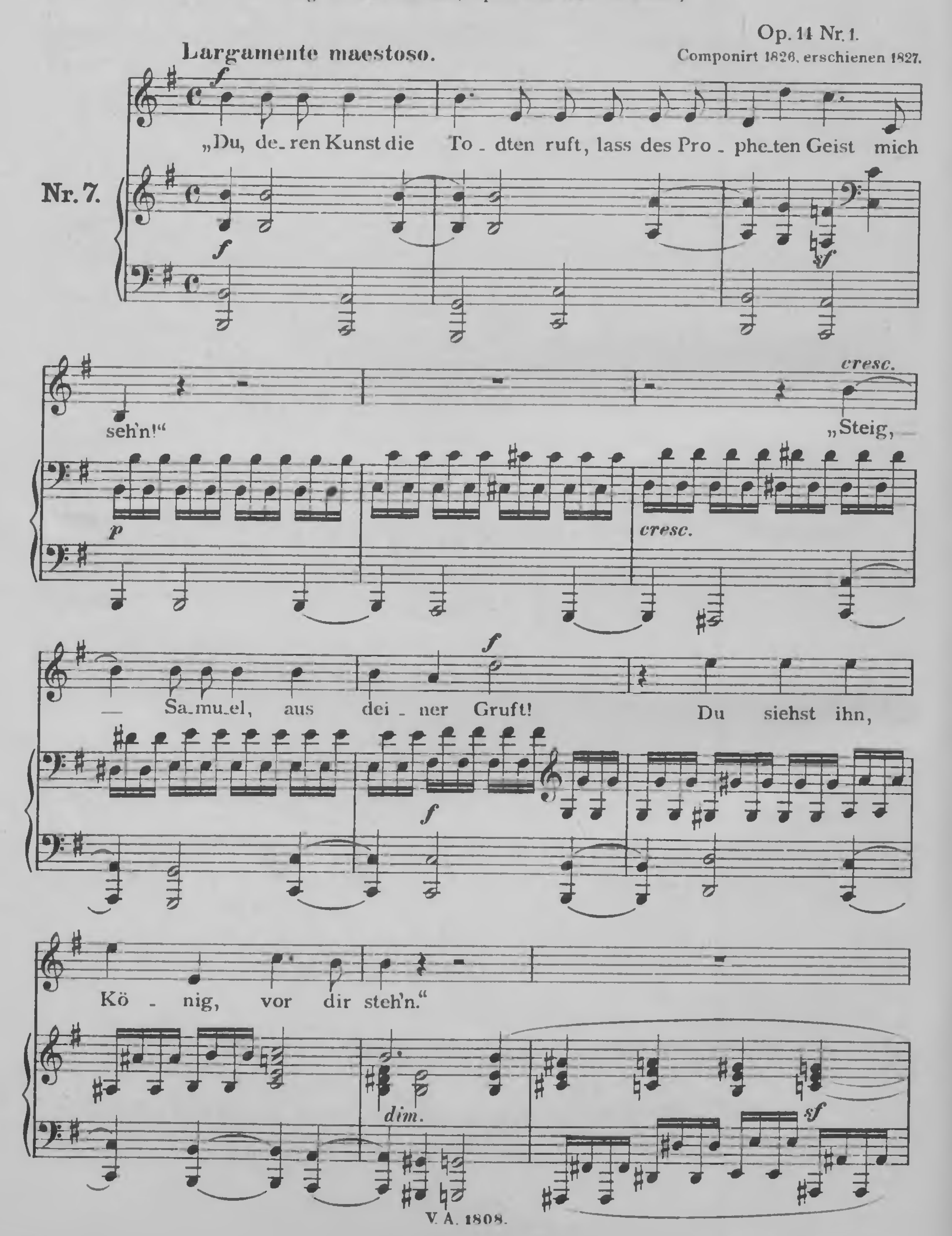

cresc.
sie er_ra_then's nicht; ver_hül_let bleibt dem Se_her das
cresc.
f
furchtba_re Ge_sicht. Ge_übt sind Ba_bels Grei_se wohl
f
dim.
p
in ge_hei_mer Lehr; doch hier sind sie nicht wei_se, sie
dim.
p
pp
sehn es, und nichts mehr. Ein Jüng_ling hört, ge_
dim.
pp
cresc.
fan_gen lebt er in Ba_bels Land, des Kö_ni_ges Ver_
cresc.
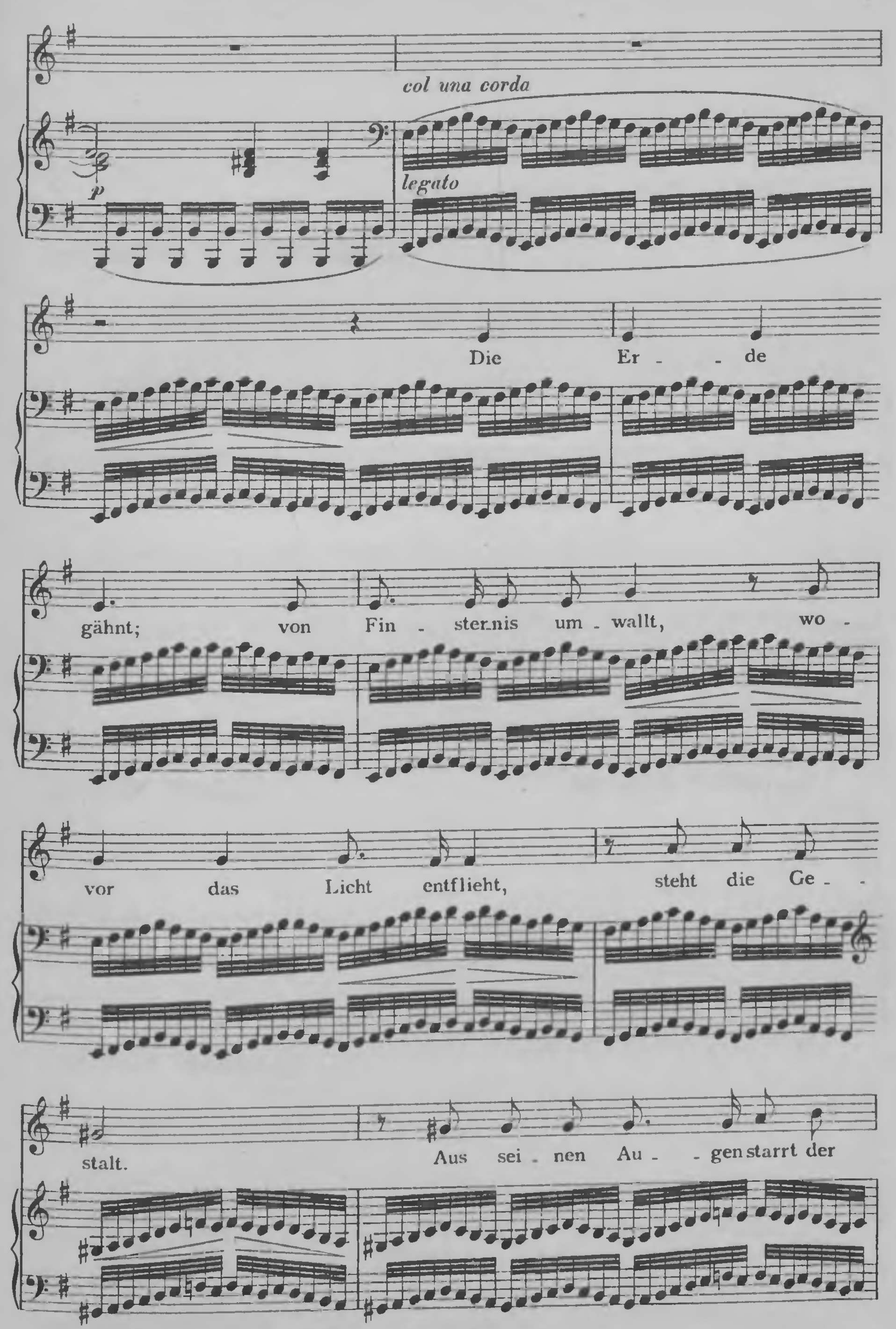

lan - gen und fand der Schrift Ver-stand. Die Lampen schienen hel - le, die
Lettern standen klar; er deutet's auf der Stel - le: Der Morgen zeigt es
wahr.
MENE.
„Voll sind des Kö-nigs Ta - ge, voll-
en-det ist sein Reich.
f
dim.
p
pp
cresc.
tr
sf pp
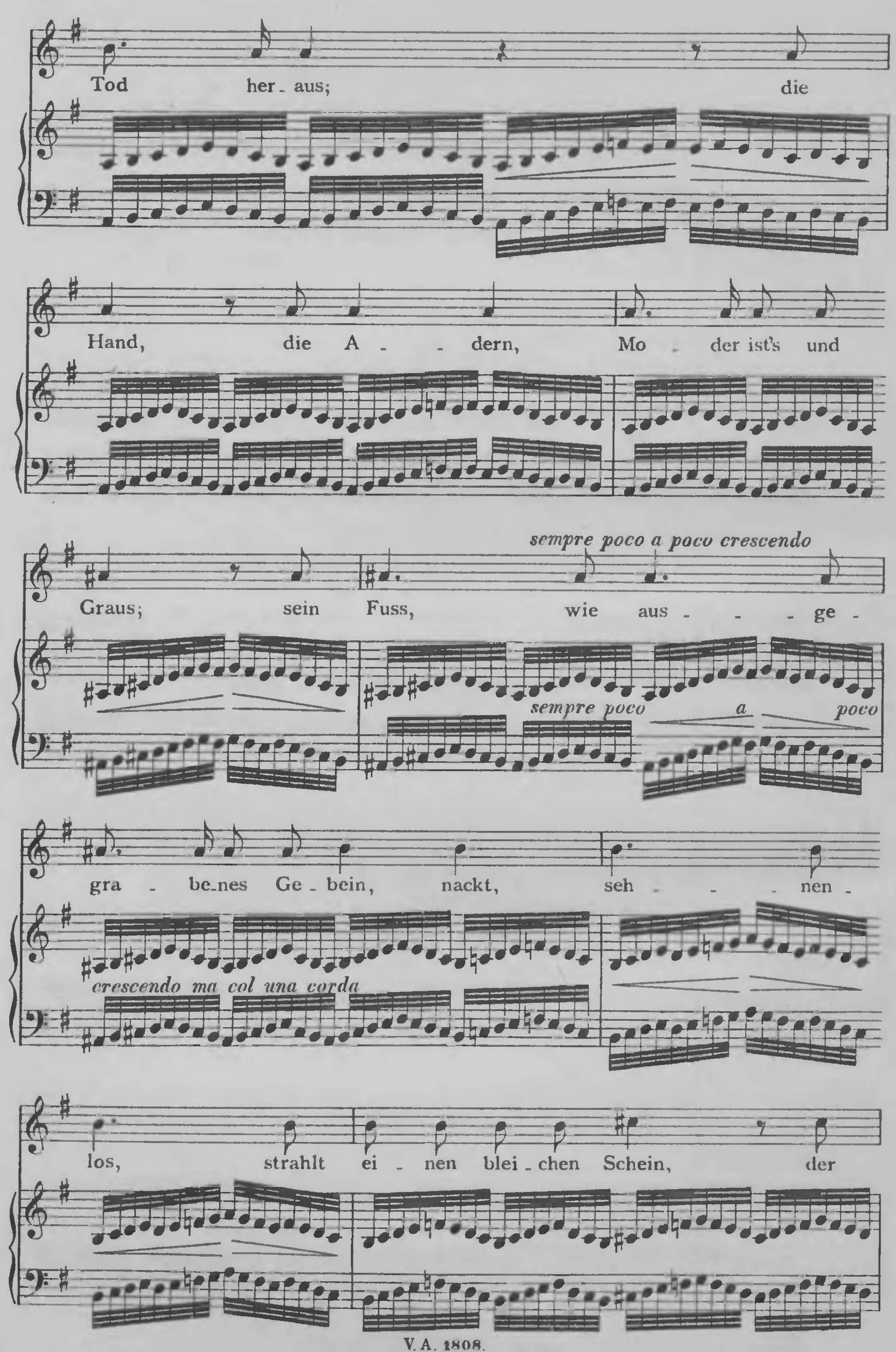

TEKEL.
Gott wog ihn auf der Wa - - ge, fand ihn dem - Stau - be
cresc.
tr
tr
PERES.
cresc.
gleich.
Hin - ab von sei-nem
sf pp
cresc.
UPHARSIN.
f
Thro-ne steigt er im Grabge - wand.
Der
sf pp
f
Per-ser hat die Kro - ne, der Me - der hat das Land."
f
sf pp
sf pp
sf pp
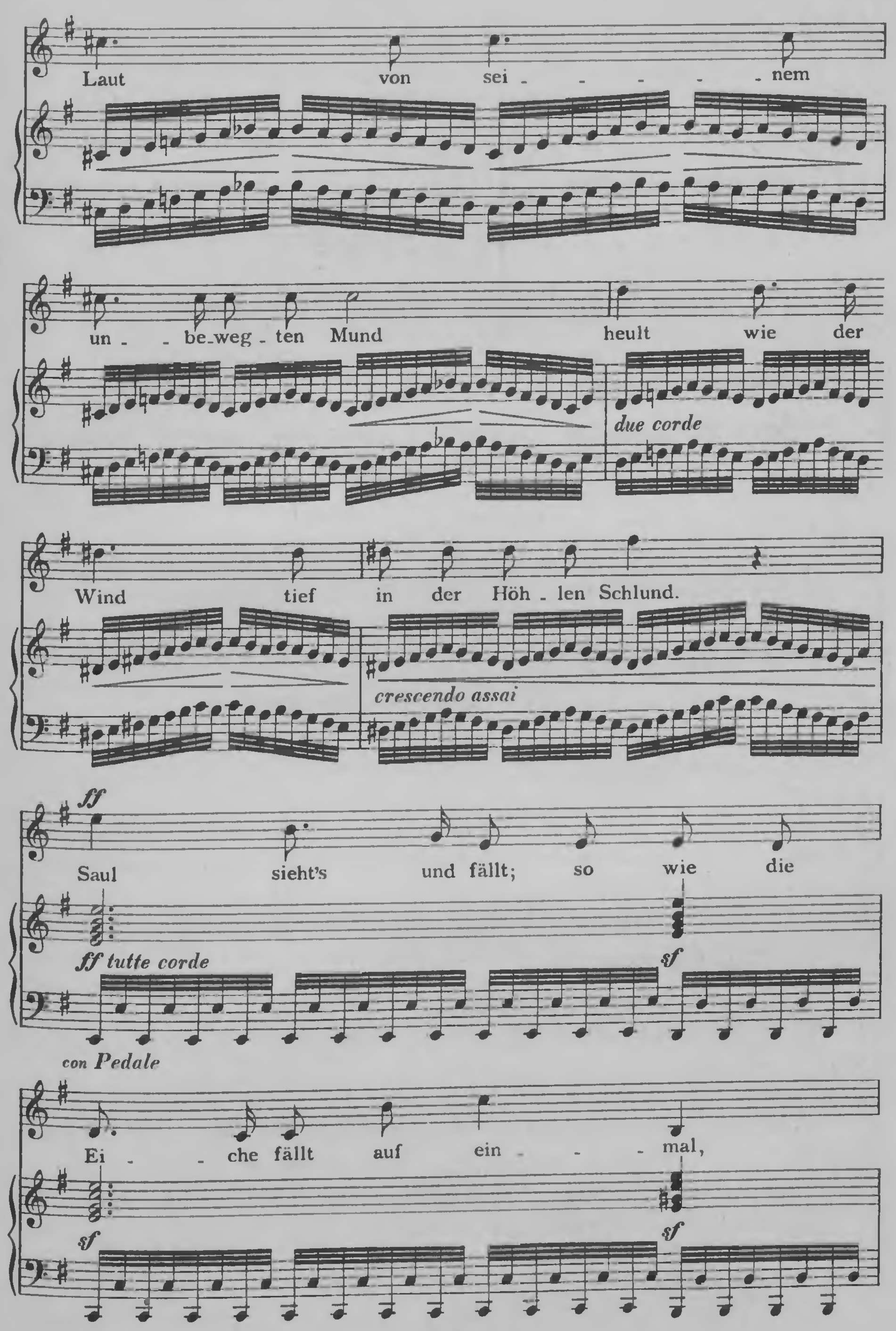
Saul und Samuel.
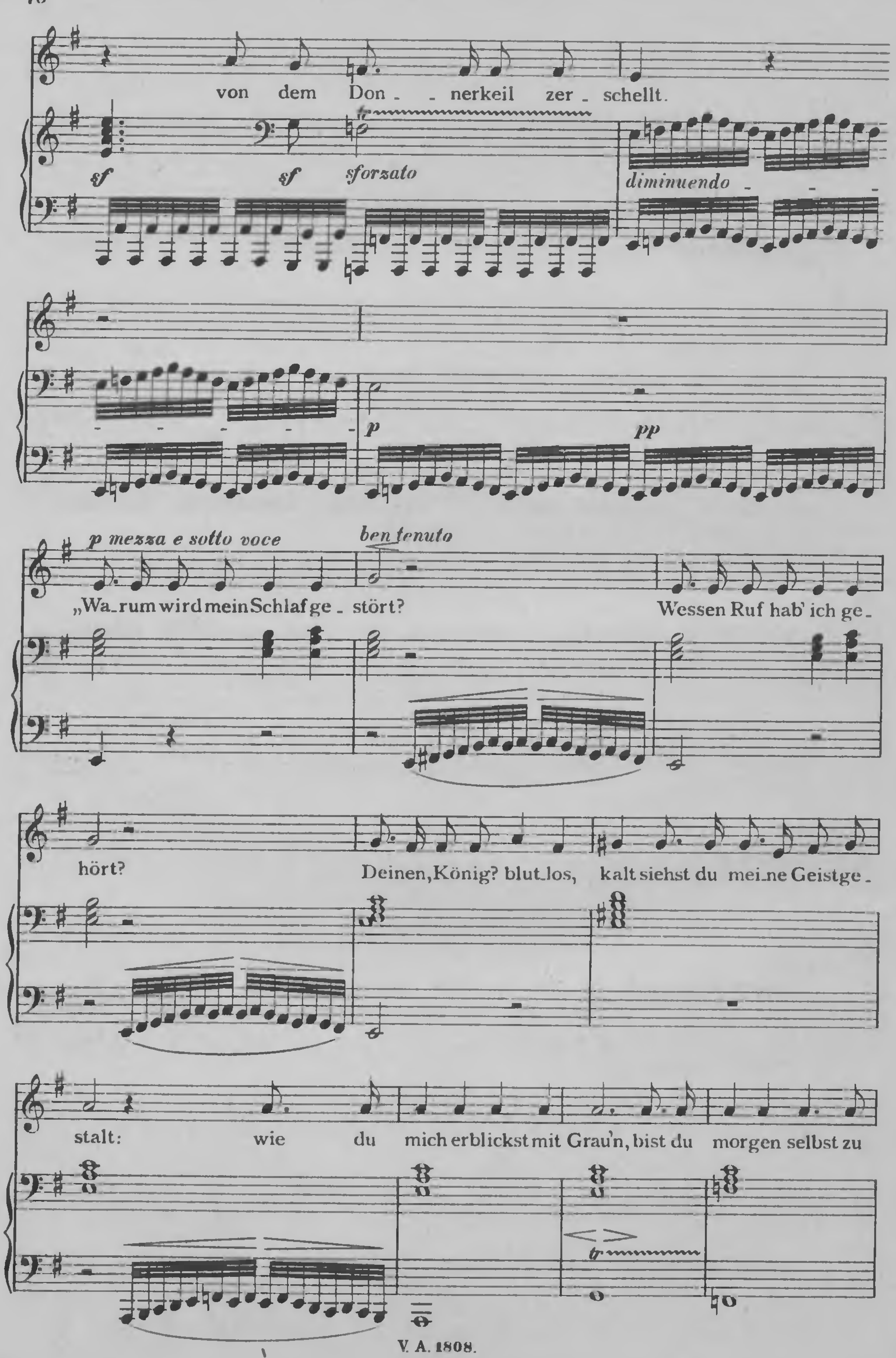
Hebräische Ballade von Lord Byron.
Deutsche Übersetzung von Fr. Theremin.
(Vergl. 1. Buch Samuelis, Cap. 28: Die Hexe von Endor.)
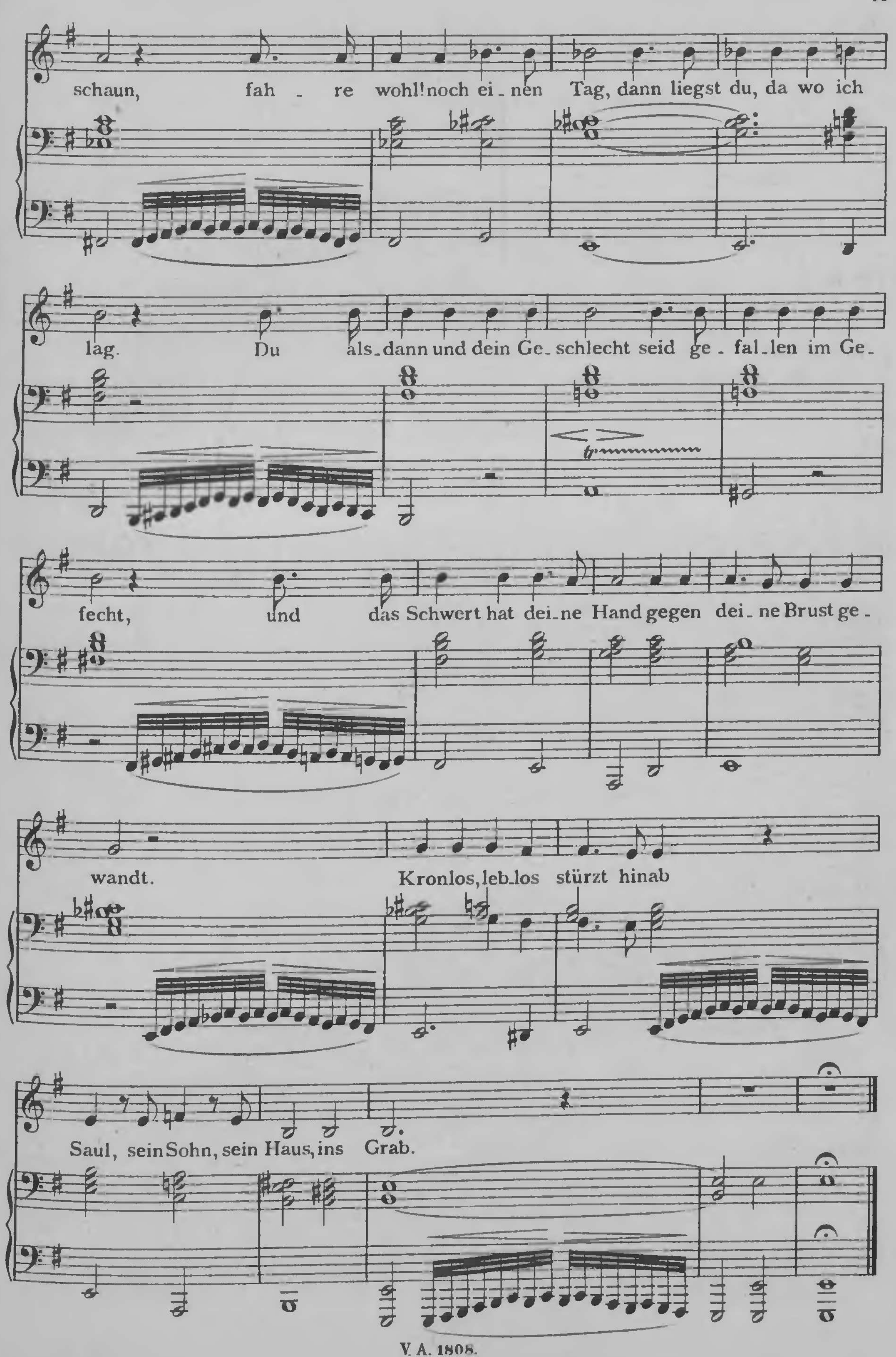



col una corda
p
legato
Die Er - de
gähnt; von Fin - ster_nis um - wallt, wo -
vor das Licht entflieht, steht die Ge -
stalt. Aus sei - nen Au - - gen starrt der


Tod her_aus; die
Hand, die A - - dern, Mo - der ist's und
sempre poco a poco crescendo
Graus; sein Fuss, wie aus - - - ge -
sempre poco a poco
gra - be_nes Ge - bein, nackt, seh - - nen -
crescendo ma col una corda
los, strahlt ei - nen blei - chen Schein, der


Laut von sei - - - - - nem
un - be-weg - ten Mund heult wie der
due corde
Wind tief in der Höh - len Schlund.
crescendo assai
ff
Saul sieht's und fällt; so wie die
ff tutte corde
sf
con Pedale
Ei - che fällt auf ein - - - mal,
sf
sf


von dem Don_ _nerkeil zer_ schellt.
sf
sf
sforzato
diminuendo
p
pp
p mezza e sotto voce
ben tenuto
„Wa_rum wird mein Schlaf ge_ stört?
Wessen Ruf hab' ich ge_
hört?
Deinen, König? blut_los, kalt siehst du mei_ne Geistge_
stalt: wie du mich erblickst mit Grau'n, bist du morgen selbst zu
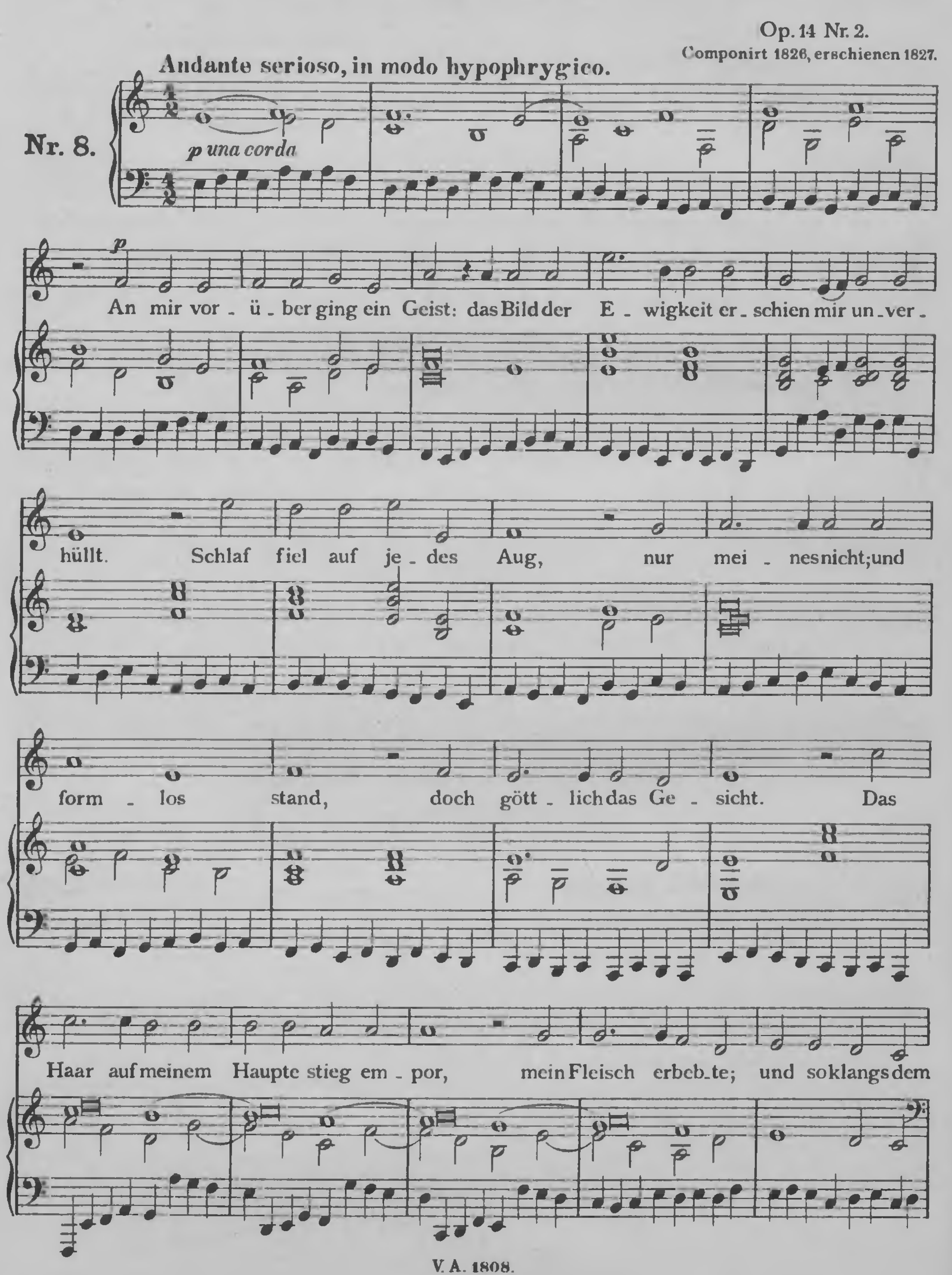

schaun, fah - re wohl! noch ei - nen Tag, dann liegst du, da wo ich
lag. Du als - dann und dein Ge - schlecht seid ge - fal - len im Ge -
fecht, und das Schwert hat dei - ne Hand gegen dei - ne Brust ge -
wandt. Kronlos, leb - los stürzt hinab
Saul, sein Sohn, sein Haus, ins Grab.
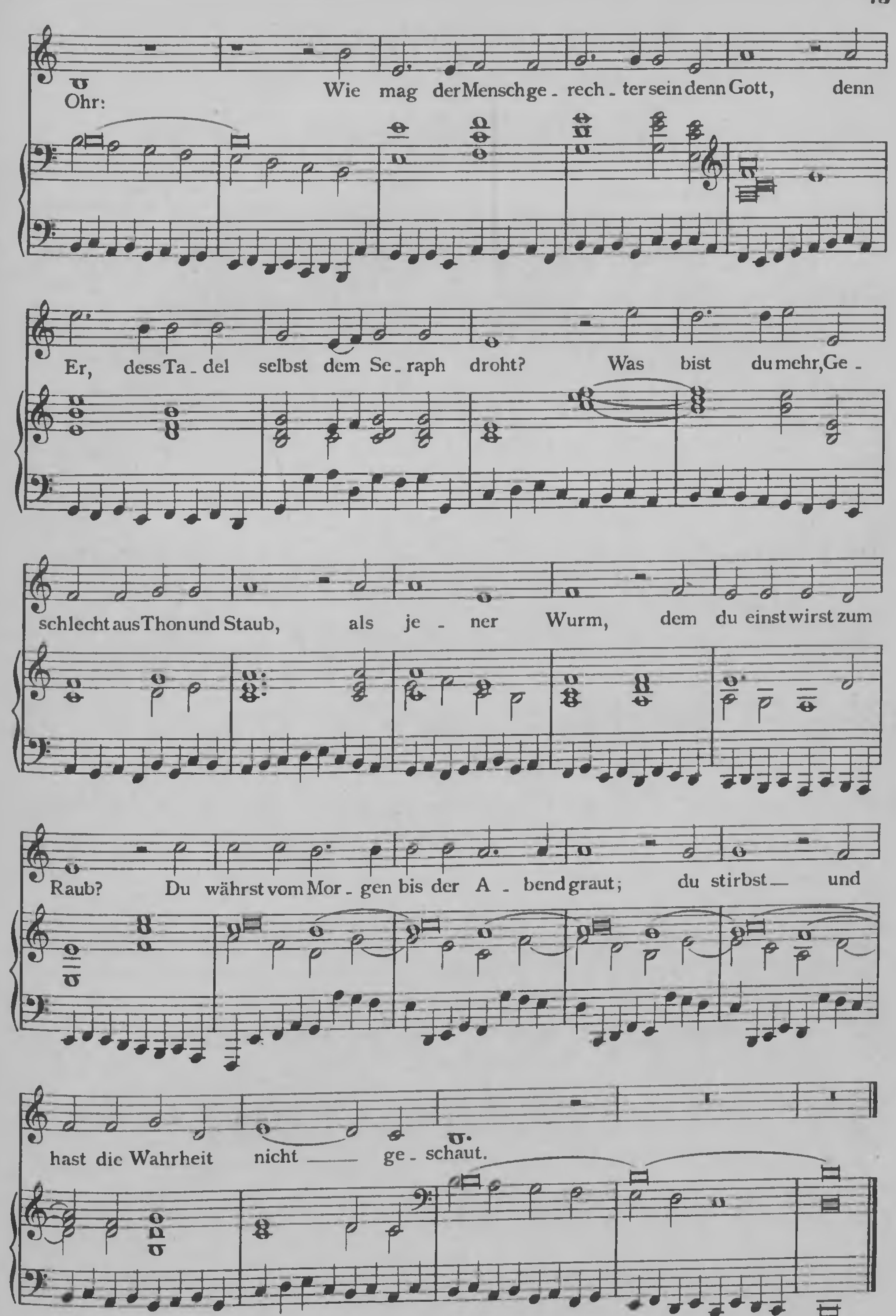
Eliphas' Gesicht.

Hebräische Ballade von Lord Byron.

Deutsche Übersetzung von Fr. Theremin.

(Nach Hiob, Cap. 4, 13-21.)




Ohr: Wie mag der Mensch ge - rech - ter sein denn Gott, denn
Er, dess Ta - del selbst dem Se - raph droht? Was bist du mehr, Ge -
schlecht aus Thon und Staub, als je - ner Wurm, dem du einst wirst zum
Raub? Du währst vom Mor - gen bis der A - bend graut; du stirbst — und
hast die Wahrheit nicht — ge - schaut.
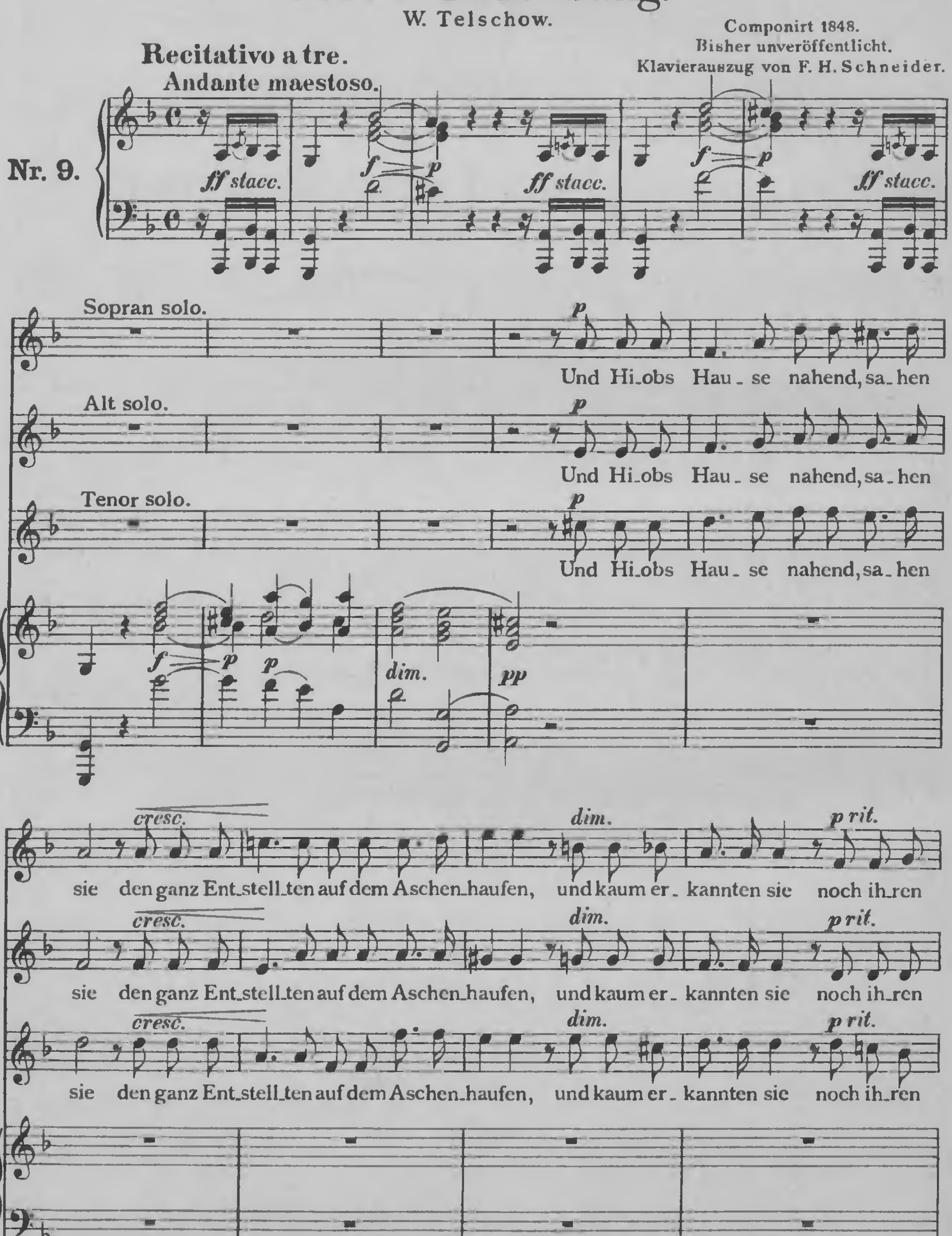
C. Todes- und Kirchhofs-Bilder.

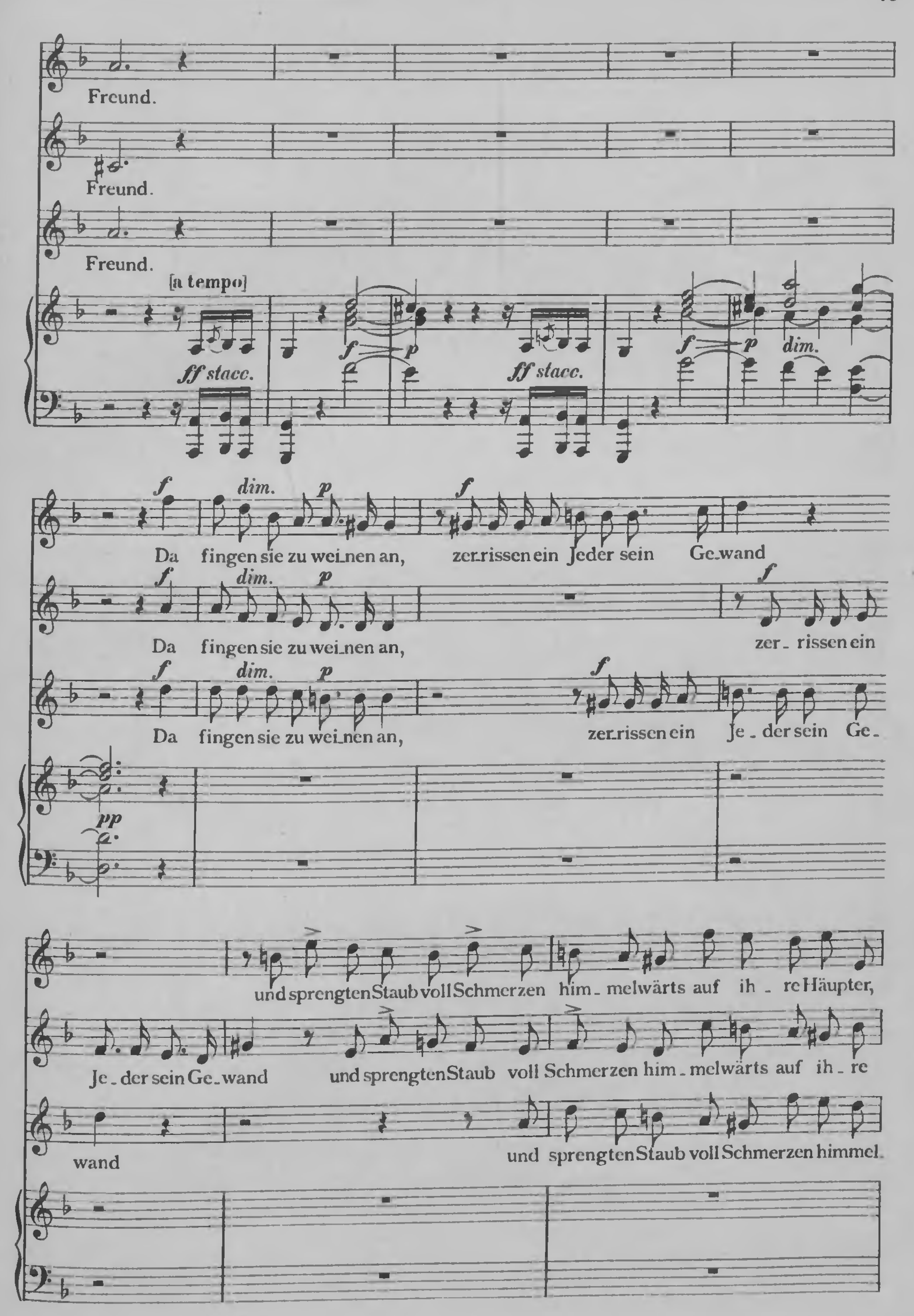
Zwei weitere Hiobsgesänge.
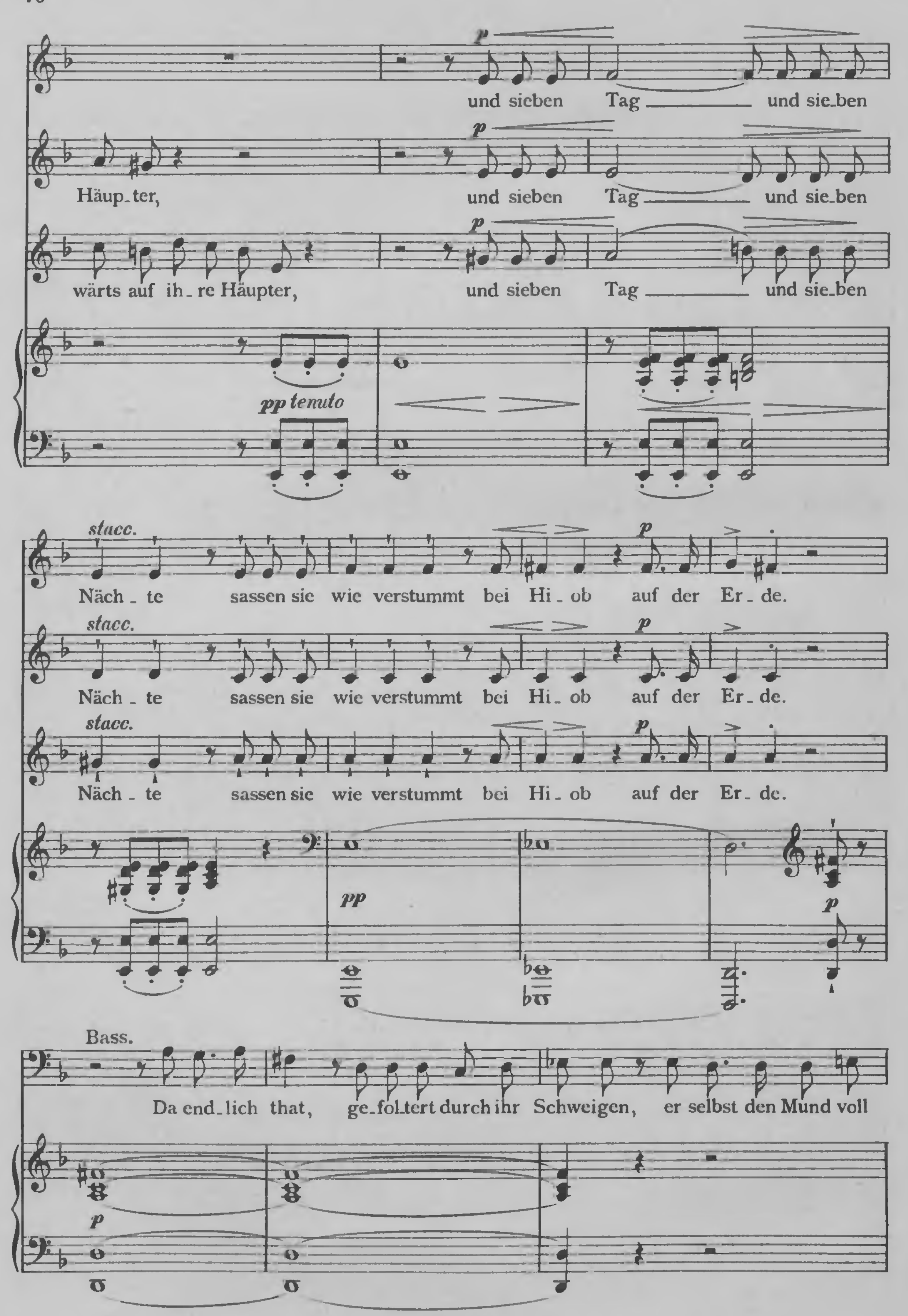
Hiob's Todessang.
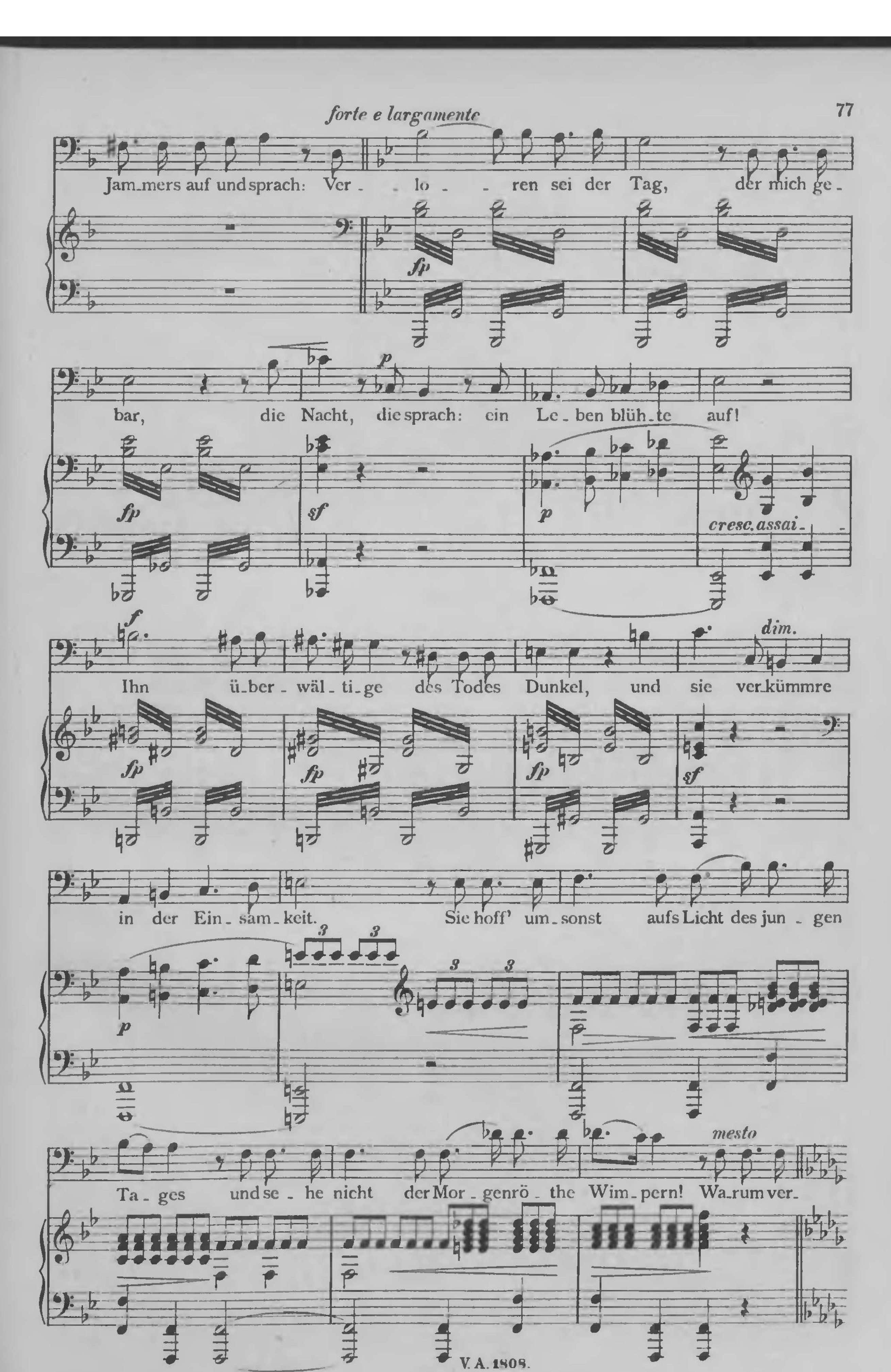
W. Telschow.
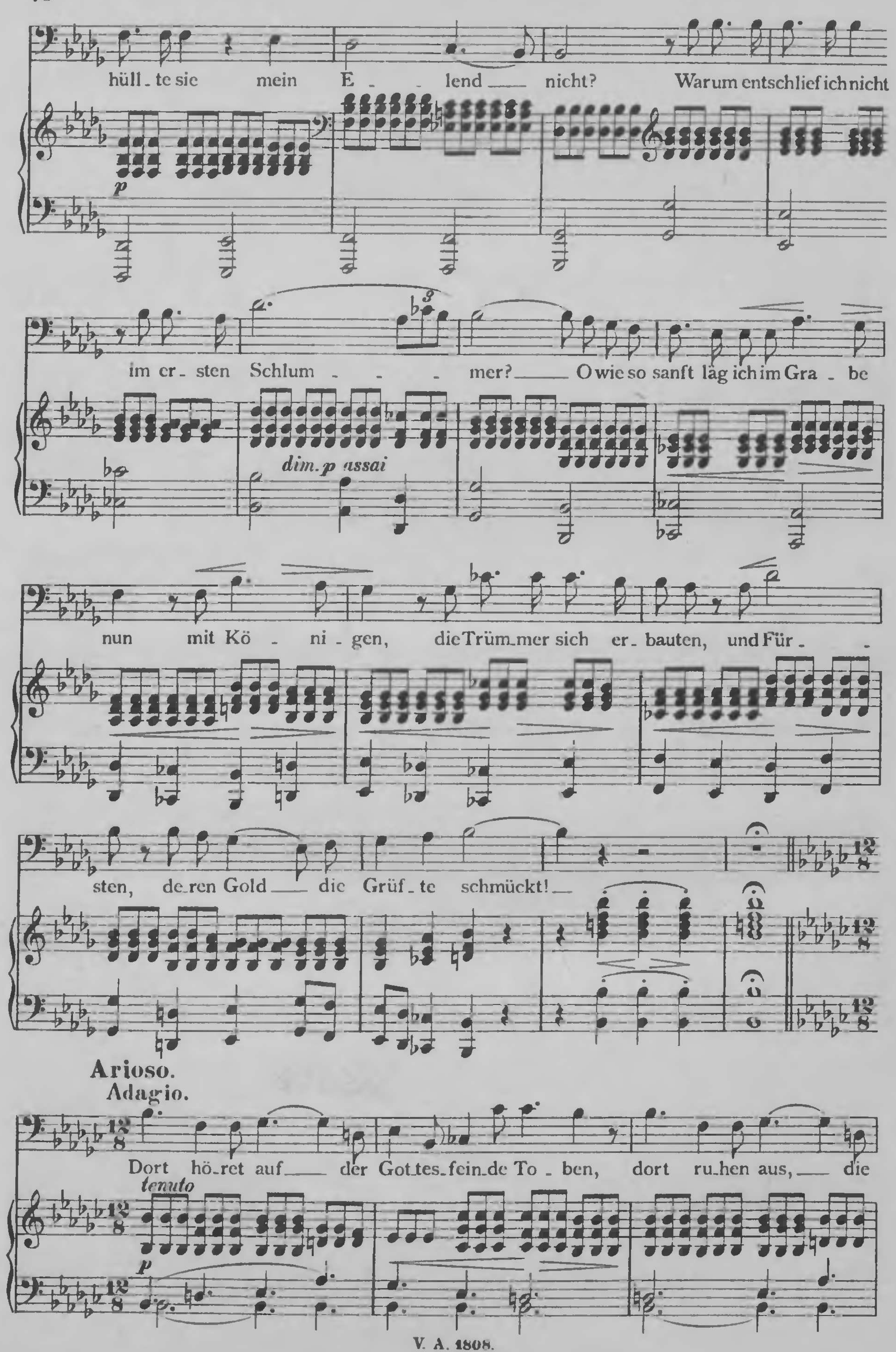
Componirt 1848.
Bisher unveröffentlicht.
Klavierauszug von F. H. Schneider.




Freund.
Freund.
Freund.
[a tempo]
ff stacc.
f
p
ff stacc.
f
p
dim.
f
dim.
p
f
Da fingen sie zu wei_nen an,
zer_rissen ein Jeder sein Ge_wand
f
dim.
p
Da fingen sie zu wei_nen an,
f
zer_rissen ein
f
dim.
p
Da fingen sie zu wei_nen an,
f
zer_rissen ein Je_der sein Ge_
pp
und sprengten Staub voll Schmerzen him_melwärts auf ih_re Häupter,
Je_der sein Ge_wand
und sprengten Staub voll Schmerzen him_melwärts auf ih_re
wand
und sprengten Staub voll Schmerzen himmel_


p
und sieben Tag und sie_ben
Häup_ter,
und sieben Tag und sie_ben
wärts auf ih_re Häupter,
und sieben Tag und sie_ben
pp tenuto
stacc.
Näch_te sassen sie wie verstummt bei Hi_ob auf der Er_de.
Näch_te sassen sie wie verstummt bei Hi_ob auf der Er_de.
Näch_te sassen sie wie verstummt bei Hi_ob auf der Er_de.
pp
Bass.
Da end_lich that, ge_fol_tert durch ihr Schweigen, er selbst den Mund voll


forte e largamente
Jam_mers auf und sprach: Ver - lo - ren sei der Tag, der mich ge_
fp
bar, die Nacht, die sprach: ein Le_ben blüh_te auf!
p
fp
sf
cresc. assai
f
Ihn über_wäl_ti_ge des Todes Dunkel, und sie ver_kümmre
dim.
in der Ein_sam_keit. Sie hoff' um_sonst aufs Licht des jun_gen
Ta_ges und se_he nicht der Mor_genrö_the Wim_pern! Wa_rum ver_
mesto


hüll_te sie mein E_ _ lend___ nicht? Warum entschlief ich nicht
p
im er_sten Schlum_ _ _ mer?___ O wie so sanft läg ich im Gra_be
dim. p assai
nun mit Kö_ _ ni_gen, die Trüm_mer sich er_bauten, und Für_ _
sten, de_ren Gold___ die Grüf_te schmückt!___
Arioso.
Adagio.
Dort hö_ret auf___ der Got_tes_fein_de To_ben, dort ru_hen aus,___ die
tenuto
p



hier er_mü_det sind; dort lie_gen die Ge - fan_genen im Frie_den und

hö - ren nicht ___ des Drängers Stimme mehr. Dort sind sie Bei - de,

gross und klein, sich gleich, und auch der Knecht ist frei von seinem Herrn! Was giebt doch Gott dem
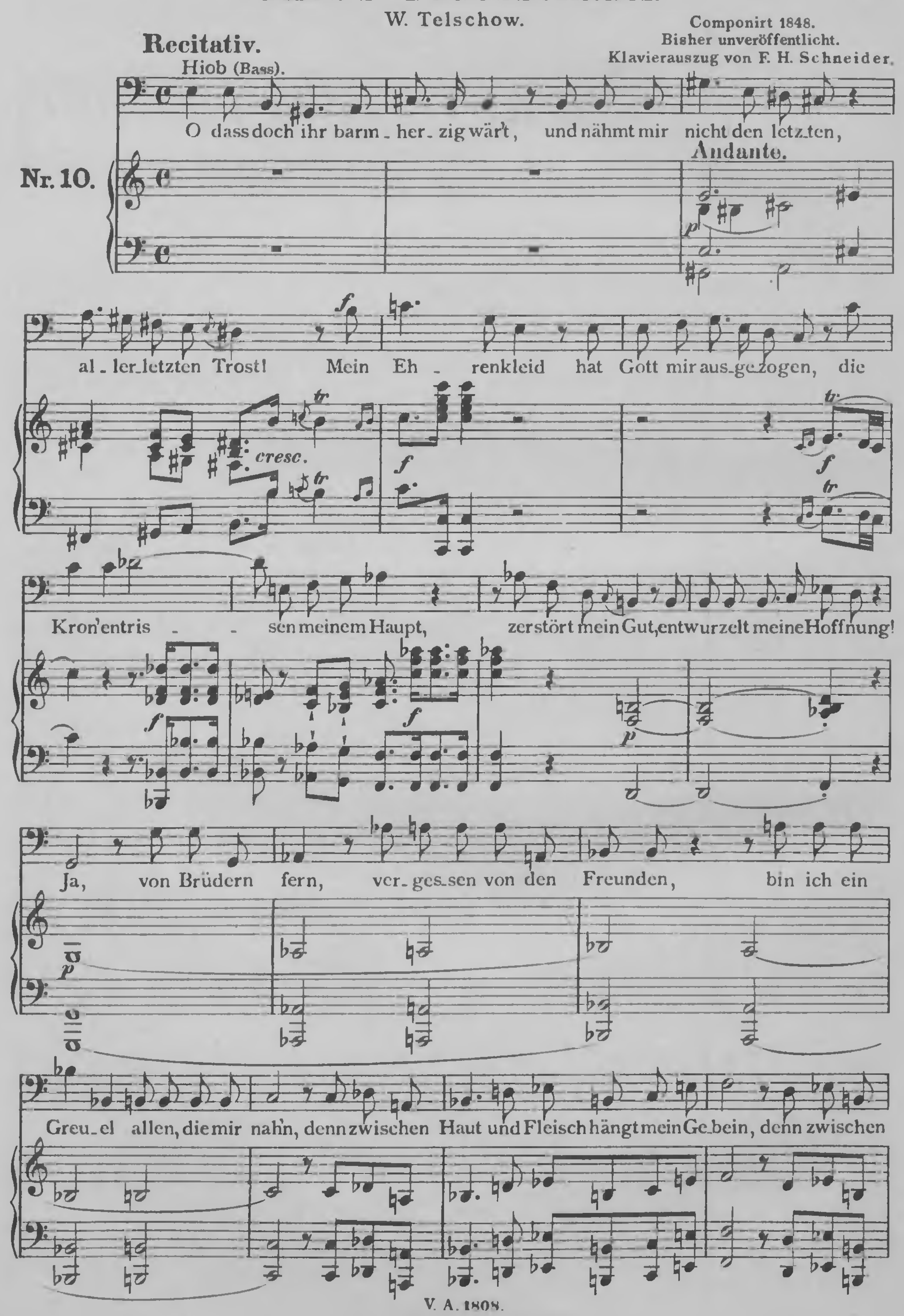
Müden Licht und Leben, und ach! kein Grab _ dem, der des Todes harrt, und ach! kein Grab dem, und

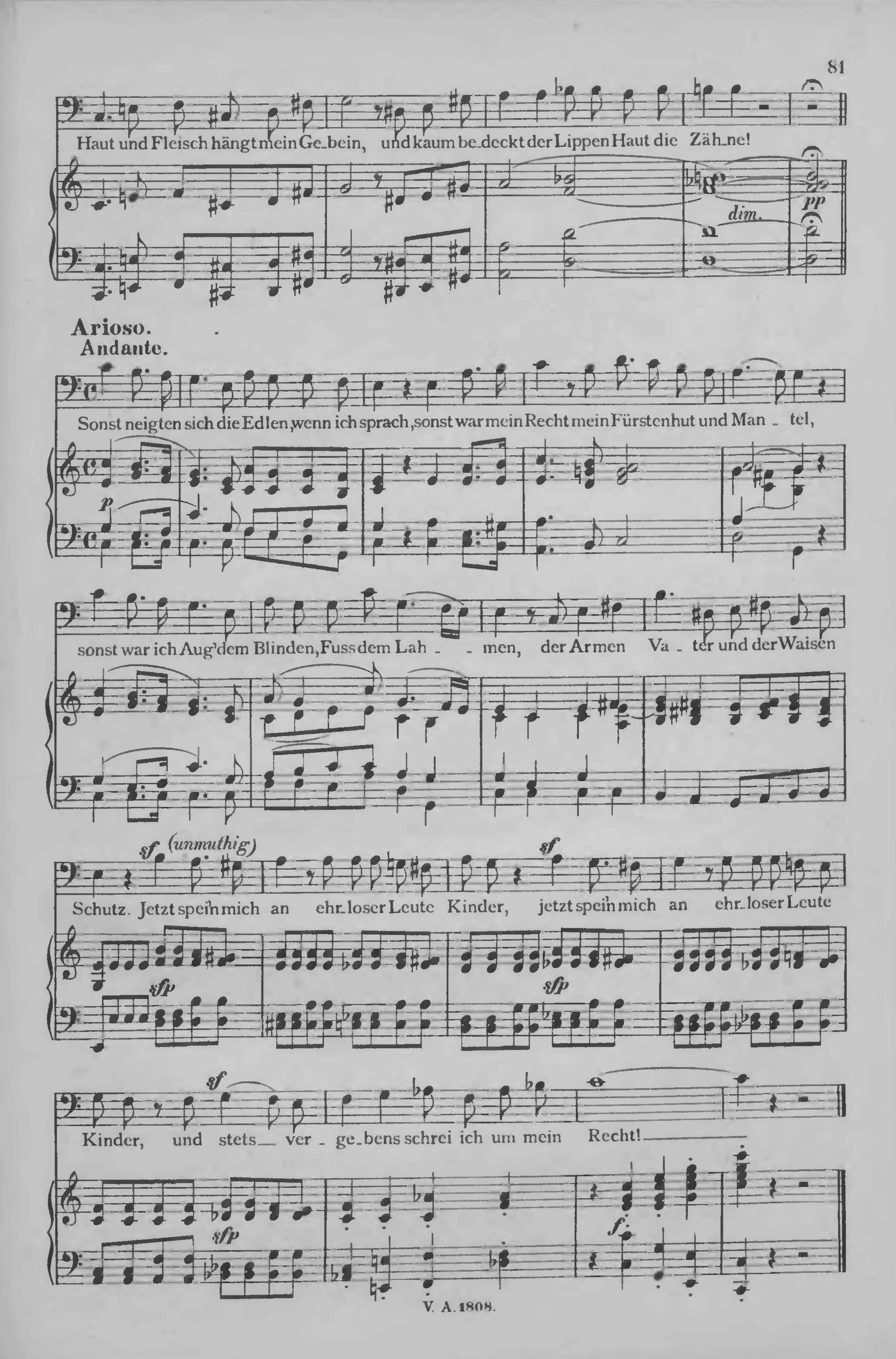
ach! kein Grab dem, und ach! kein Grab dem, der des Todes harrt.

Hiob's Todesschauer.

W. Telschow.

Componirt 1848.
Bisher unveröffentlicht.
Klavierauszug von F. H. Schneider.
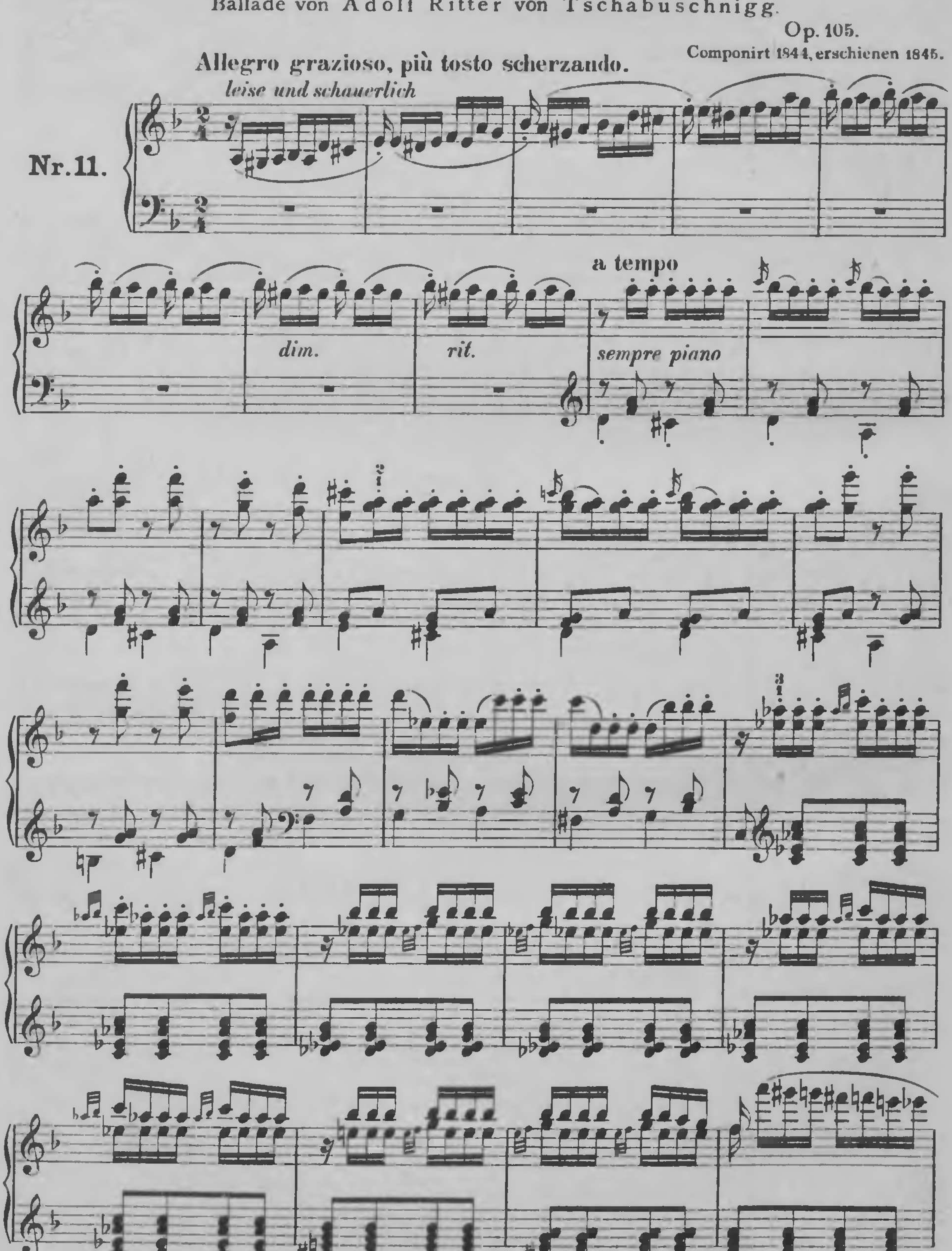



Haut und Fleisch hängt mein Ge_bein, und kaum be_deckt der Lippen Haut die Zäh_ne!
dim.
pp
Arioso.
Andante.
Sonst neigten sich die Edlen, wenn ich sprach, sonst war mein Recht mein Fürstenhut und Man - tel,
p
sonst war ich Aug'dem Blinden, Fuss dem Lah - - men, der Armen Va - ter und der Waisen
sf (unmuthig)
Schutz. Jetzt spei'n mich an ehr_loser Leute Kinder, jetzt spei'n mich an ehr_loser Leute
sfp
sf
Kinder, und stets — ver - ge_bens schrei ich um mein Recht! ——
f
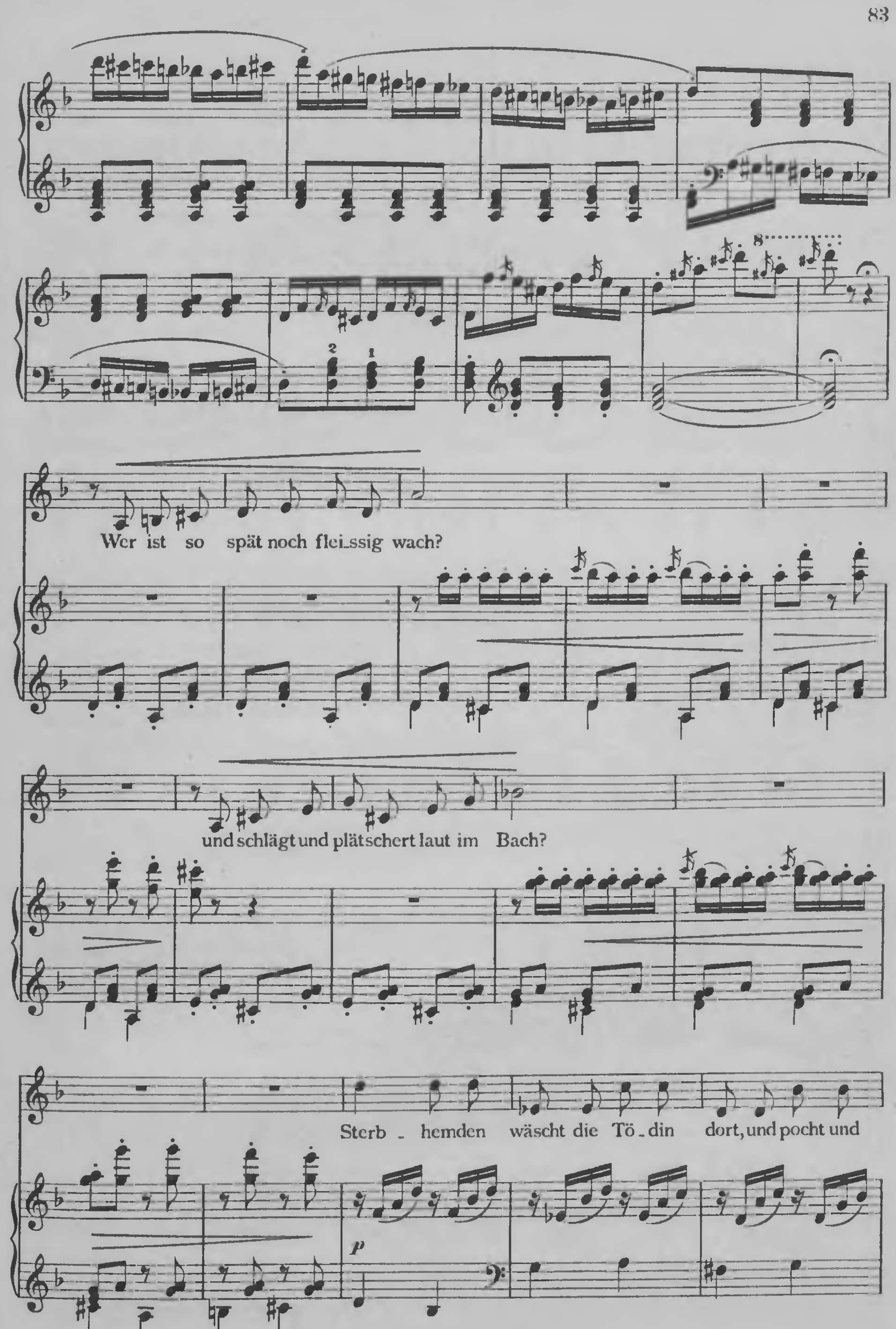
Tod und Tödin.

Ballade von Adolf Ritter von Tschabuschnigg.
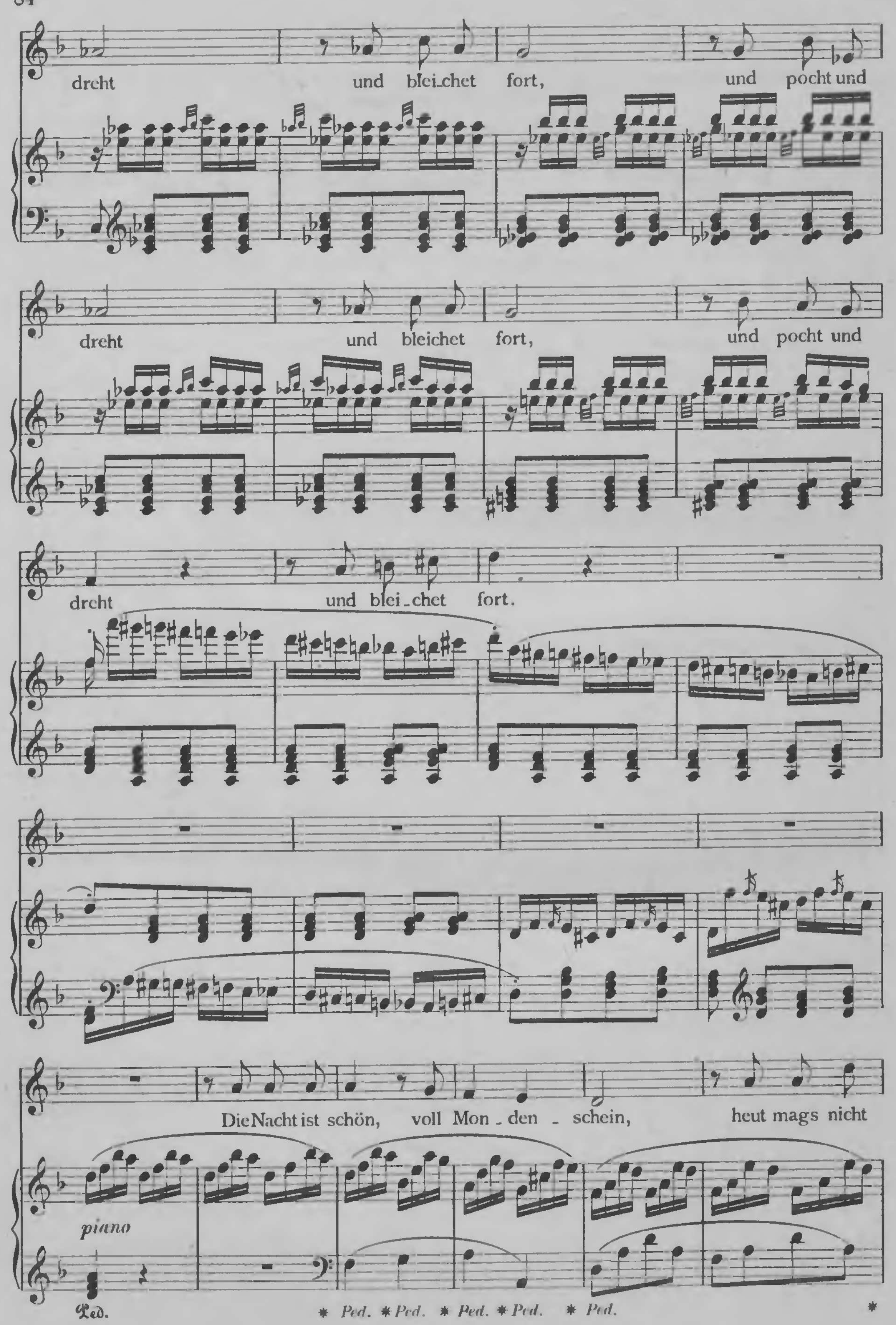
Op. 105.
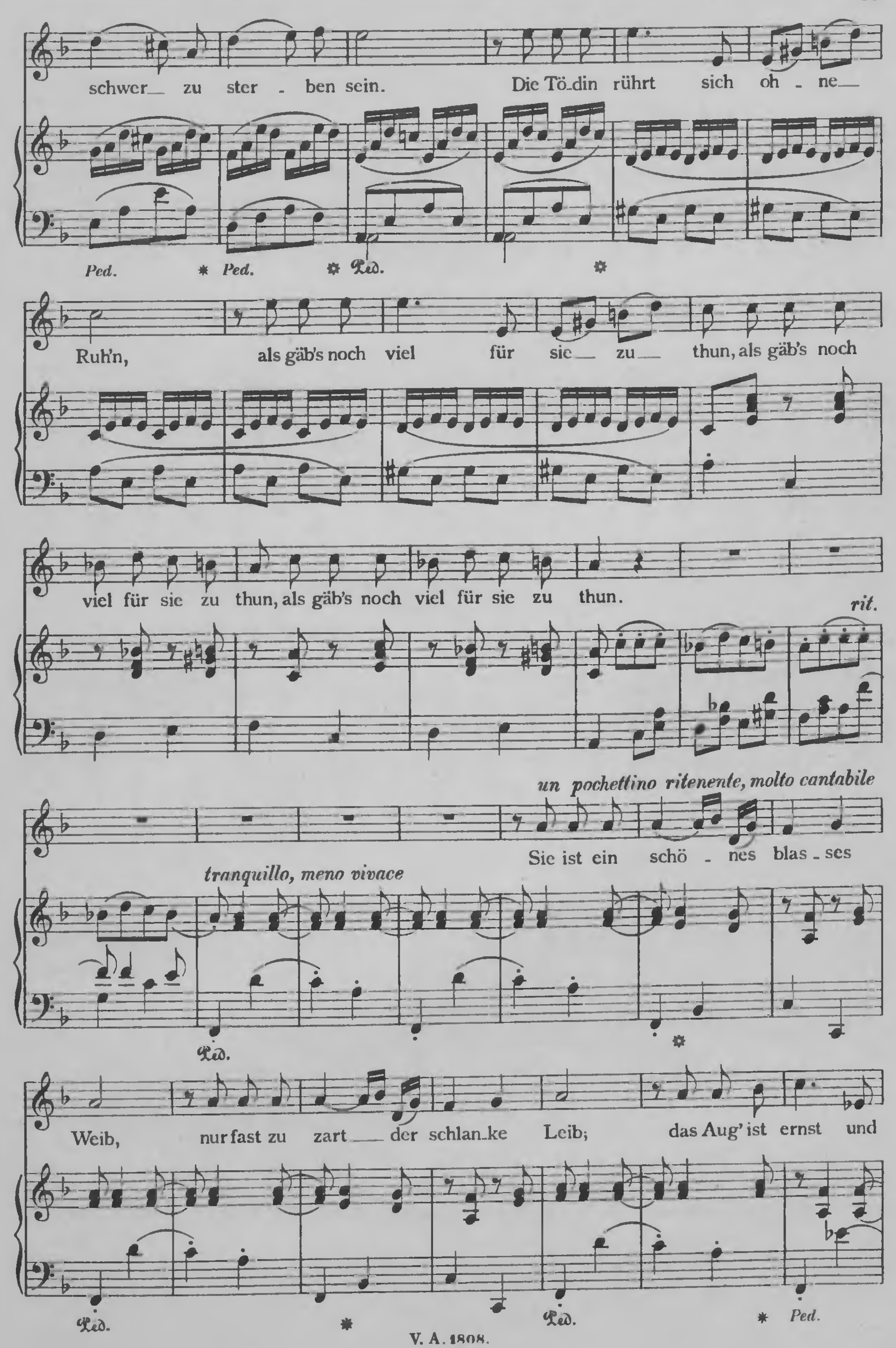
Componirt 1844, erschienen 1845.
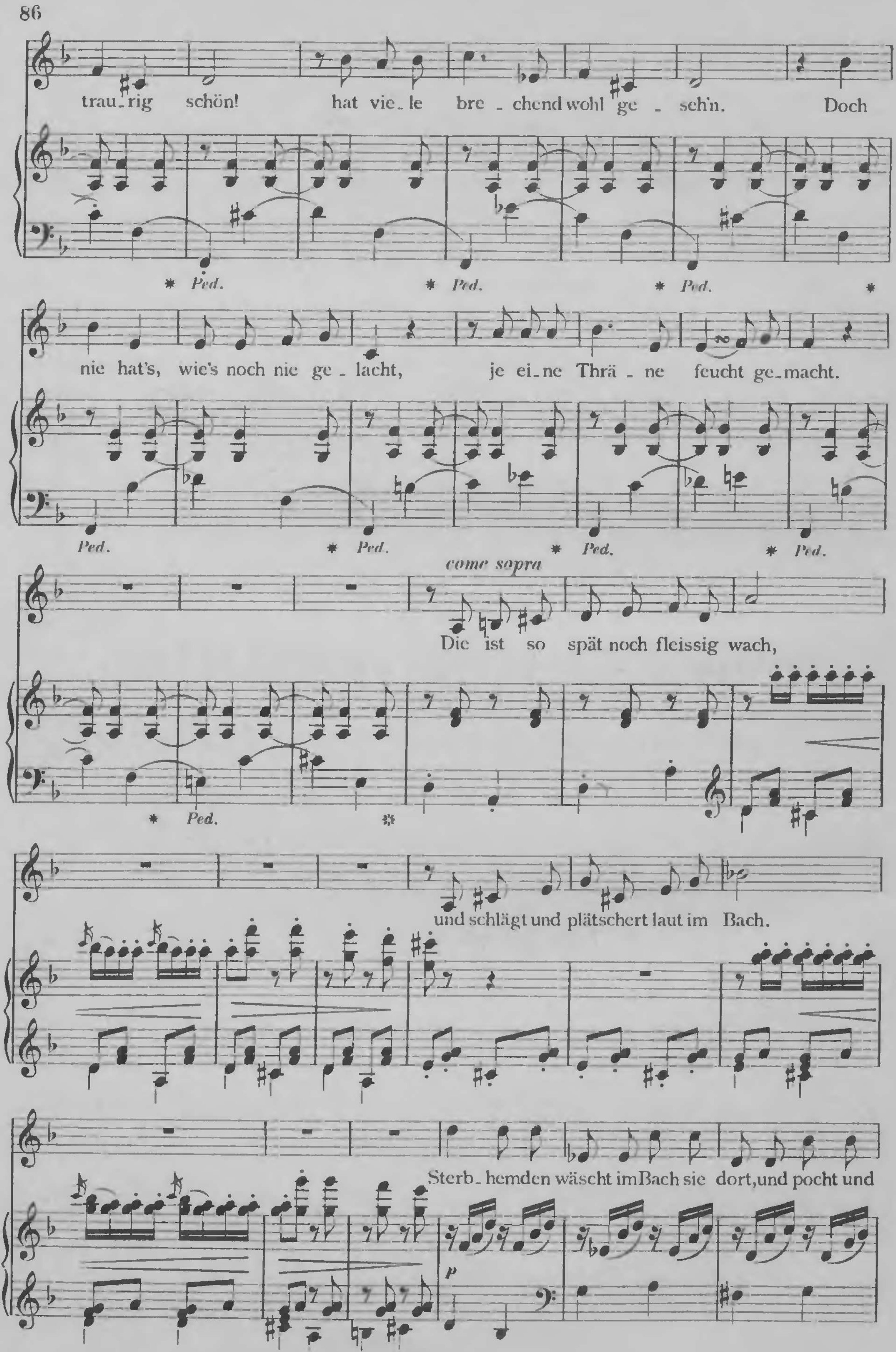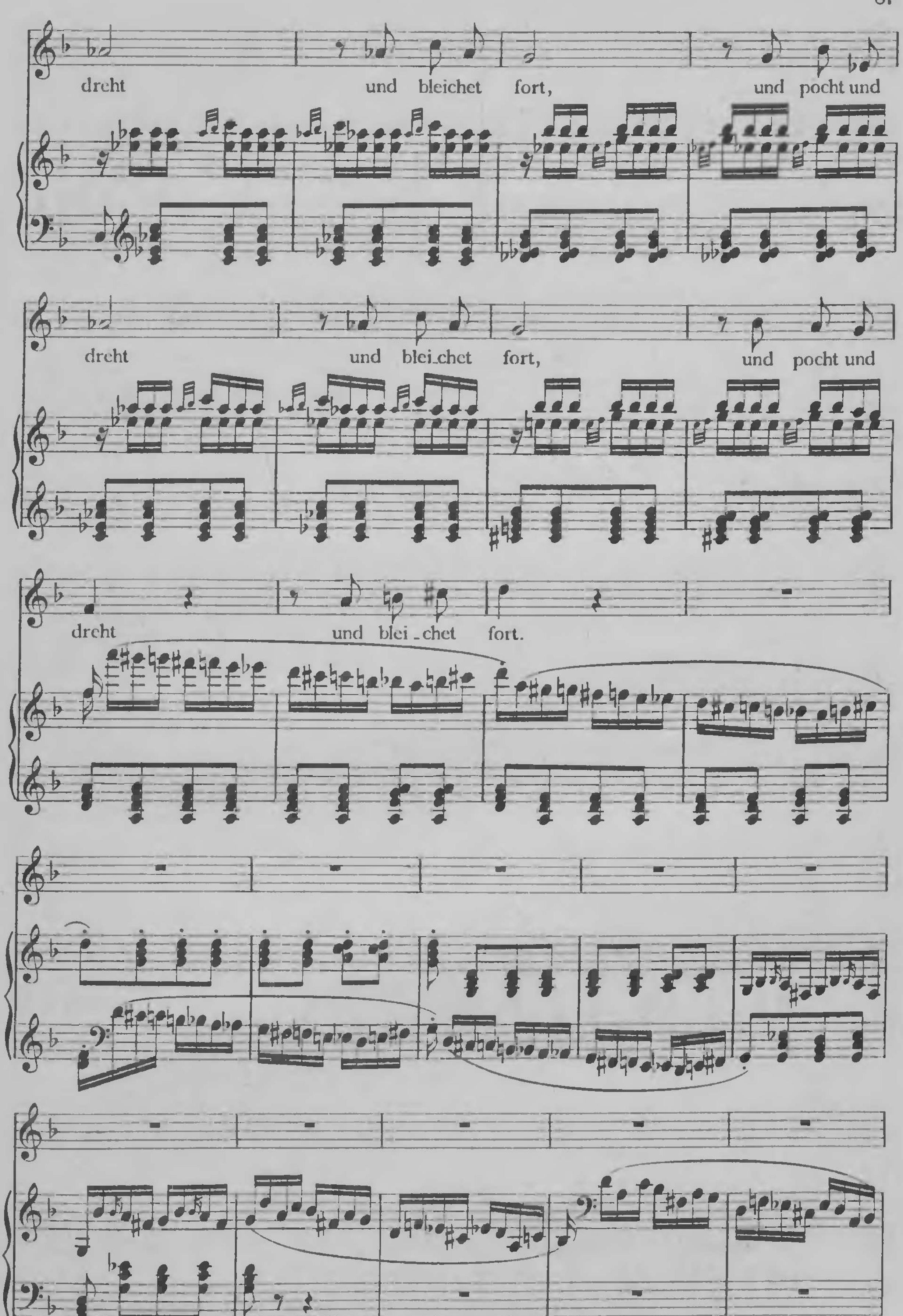




Wer ist so spät noch flei_ssig wach?
und schlägt und plätschert laut im Bach?
Sterb _ hemden wäscht die Tö _ din dort, und pocht und
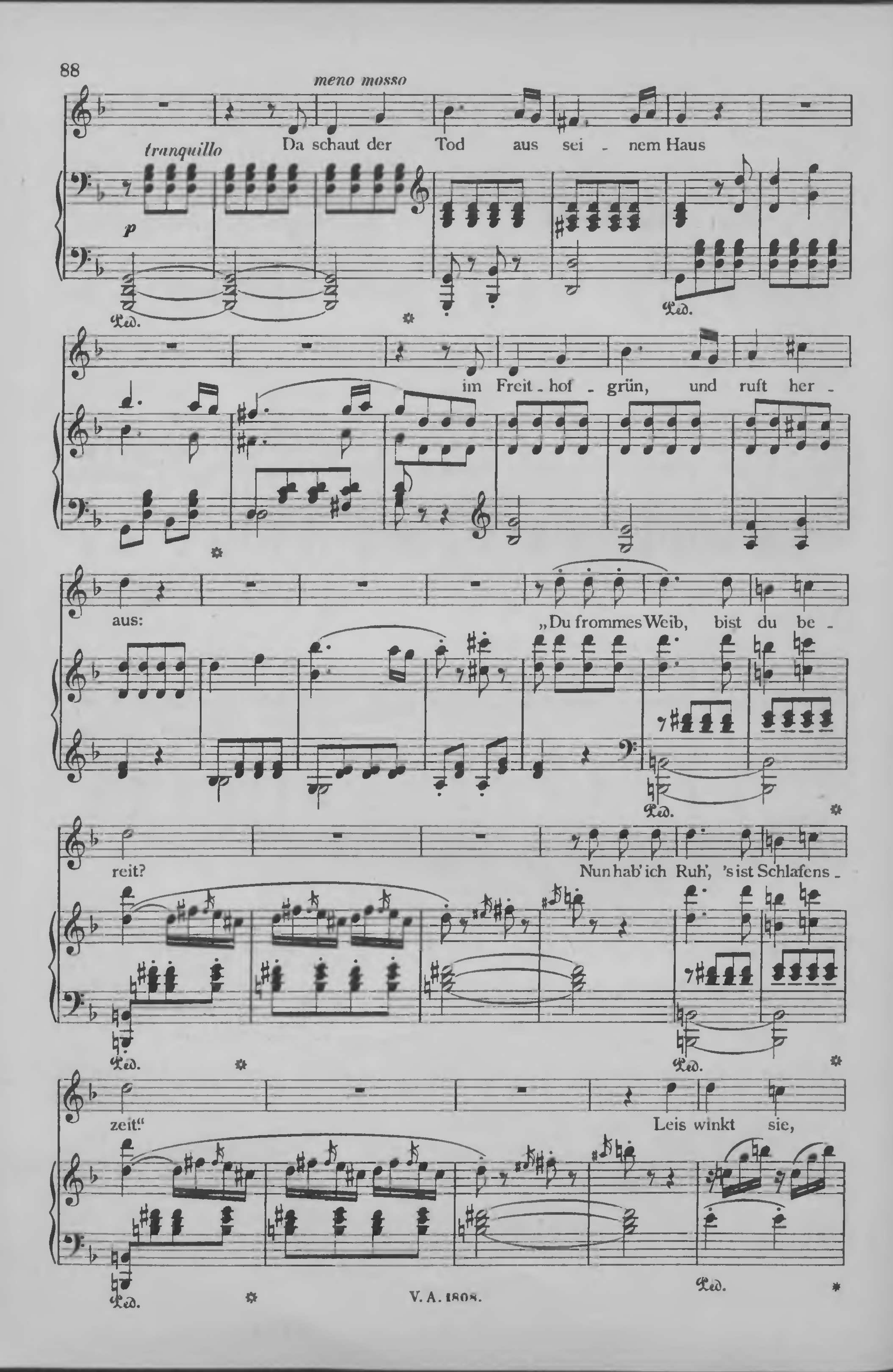

dreht und blei_chet fort, und pocht und
dreht und bleichet fort, und pocht und
dreht und blei_chet fort.
Die Nacht ist schön, voll Mon_den_schein, heut mags nicht
piano
Ped.
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


schwer__ zu ster - ben sein. Die Tö_din rührt sich oh - ne__
Ped. * Ped. * Ped. *
Ruh'n, als gäb's noch viel für sie__ zu__ thun, als gäb's noch
viel für sie zu thun, als gäb's noch viel für sie zu thun.
rit.
un pochettino ritenente, molto cantabile
Sie ist ein schö - nes blas - ses
tranquillo, meno vivace
Ped. *
Weib, nur fast zu zart__ der schlan_ke Leib; das Aug' ist ernst und
Ped. * Ped. * Ped.


trau_rig schön! hat vie_le bre _ chend wohl ge _ seh'n. Doch
Ped.
nie hat's, wie's noch nie ge _ lacht, je ei_ne Thrä _ ne feucht ge_macht.
come sopra
Die ist so spät noch fleissig wach,
und schlägt und plätschert laut im Bach.
Sterb_ hemden wäscht im Bach sie dort, und pocht und
p



dreht und bleichet fort, und pocht und
dreht und blei_chet fort, und pocht und
dreht und blei_chet fort.


meno mosso
tranquillo
Da schaut der Tod aus sei - nem Haus
im Freit - hof - grün, und ruft her - aus:
„Du frommes Weib, bist du be - reit?
Nun hab' ich Ruh', 's ist Schlafens - zeit.“
Leis winkt sie,



deckt die Lin_nen aus, und schleicht dann still hin_ein ins

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Haus, und schleicht dann still hinein ins Haus.
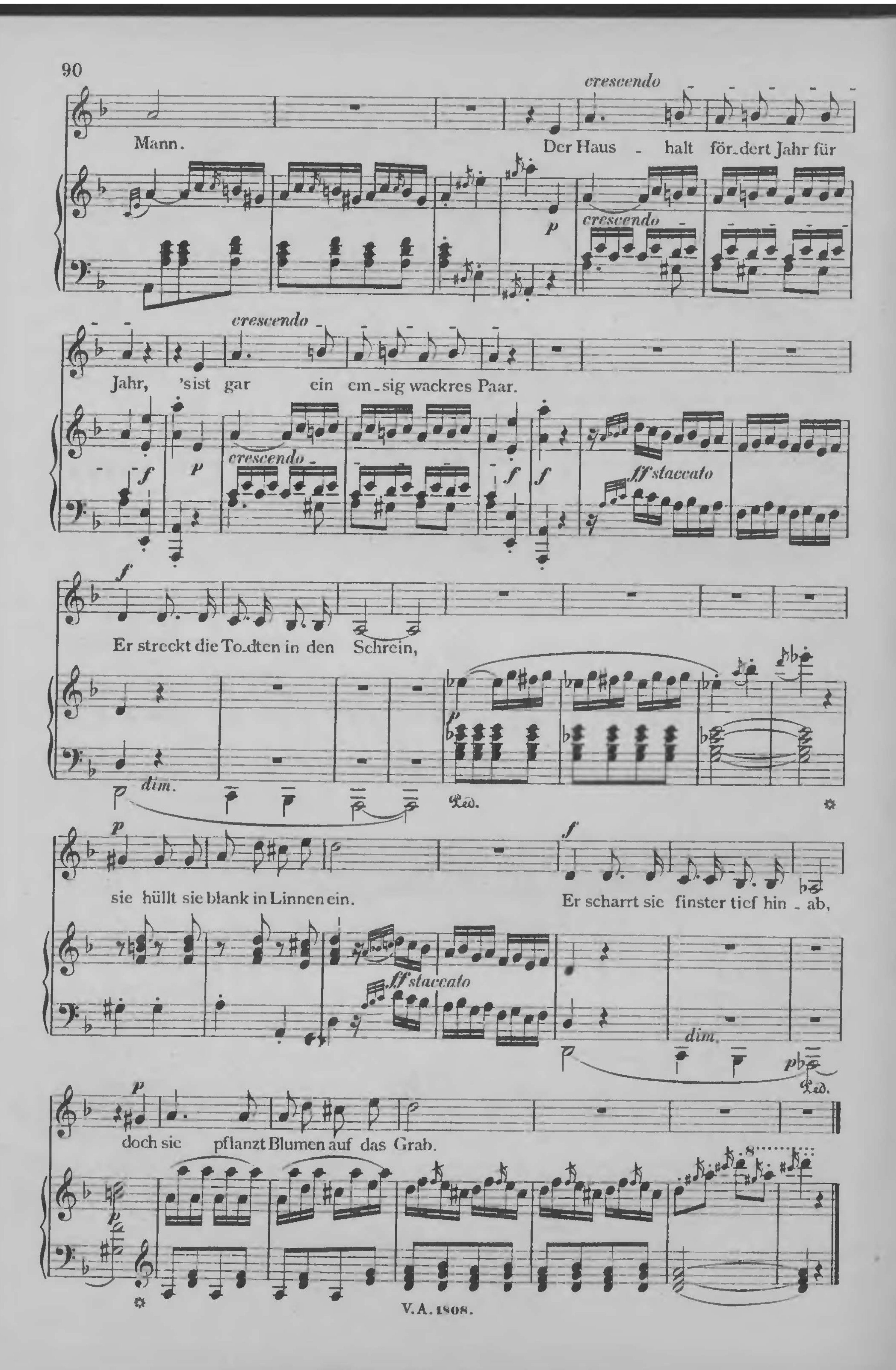
sempre diminuendo e mancando

Der Tod greint sänftig_lich sie

con Ped.

an, man sieht's, er ist ein gu_ter Mann, der

Tod greint sänf_tig_lich sie an, man sieht's, er ist ein gu_ter
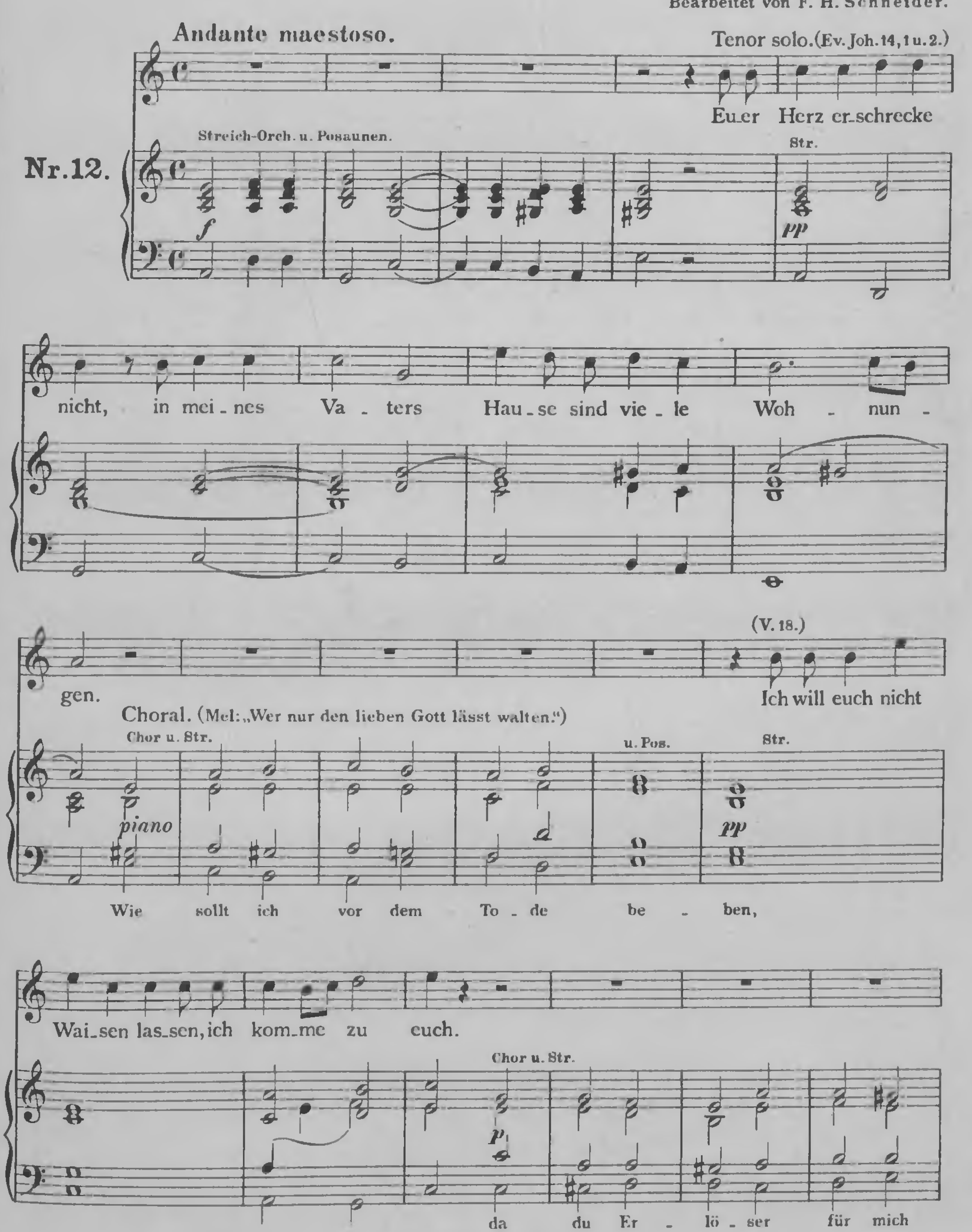

crescendo
Mann. Der Haus - halt för_dert Jahr für
crescendo
p
Jahr, 's ist gar ein em_sig wackres Paar.
crescendo
f
p
ff staccato
f
Er streckt die To_dten in den Schrein,
p
dim.
Ped.
p
sie hüllt sie blank in Linnen ein.
f
Er scharrt sie finster tief hin - ab,
ff staccato
dim.
p
Ped.
p
doch sie pflanzt Blumen auf das Grab.
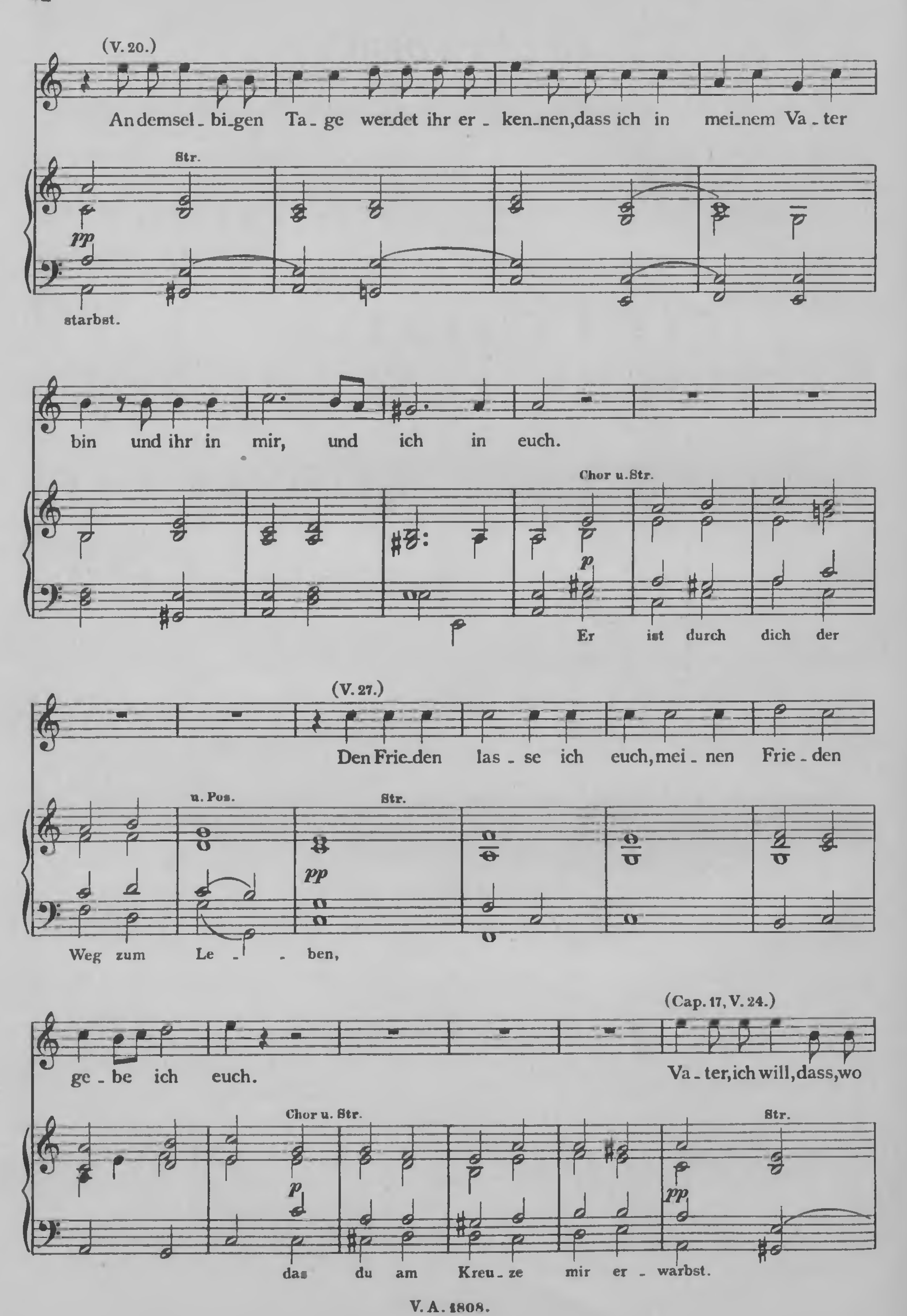
Der Friedhof.

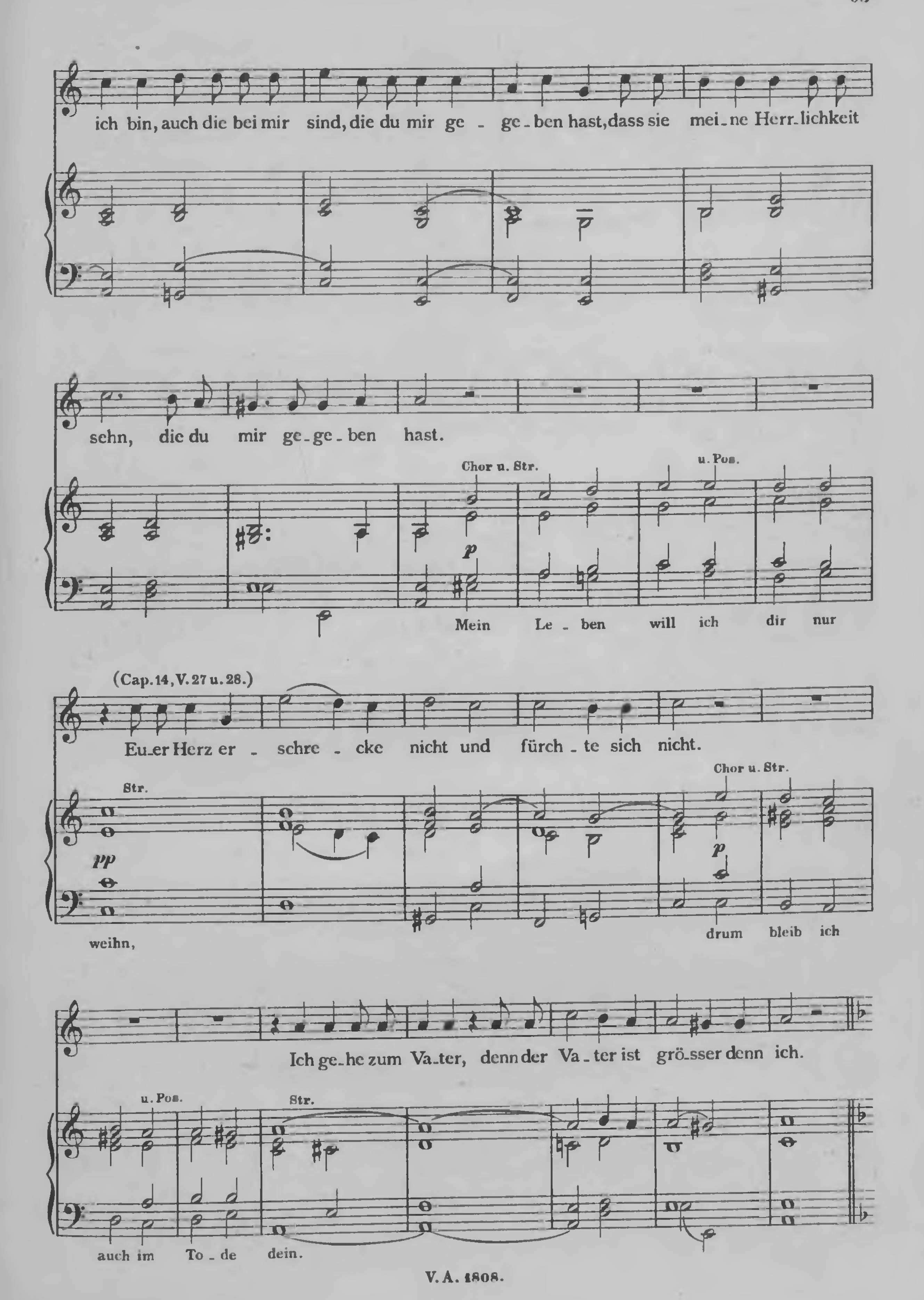
Eine Todtenfeier.
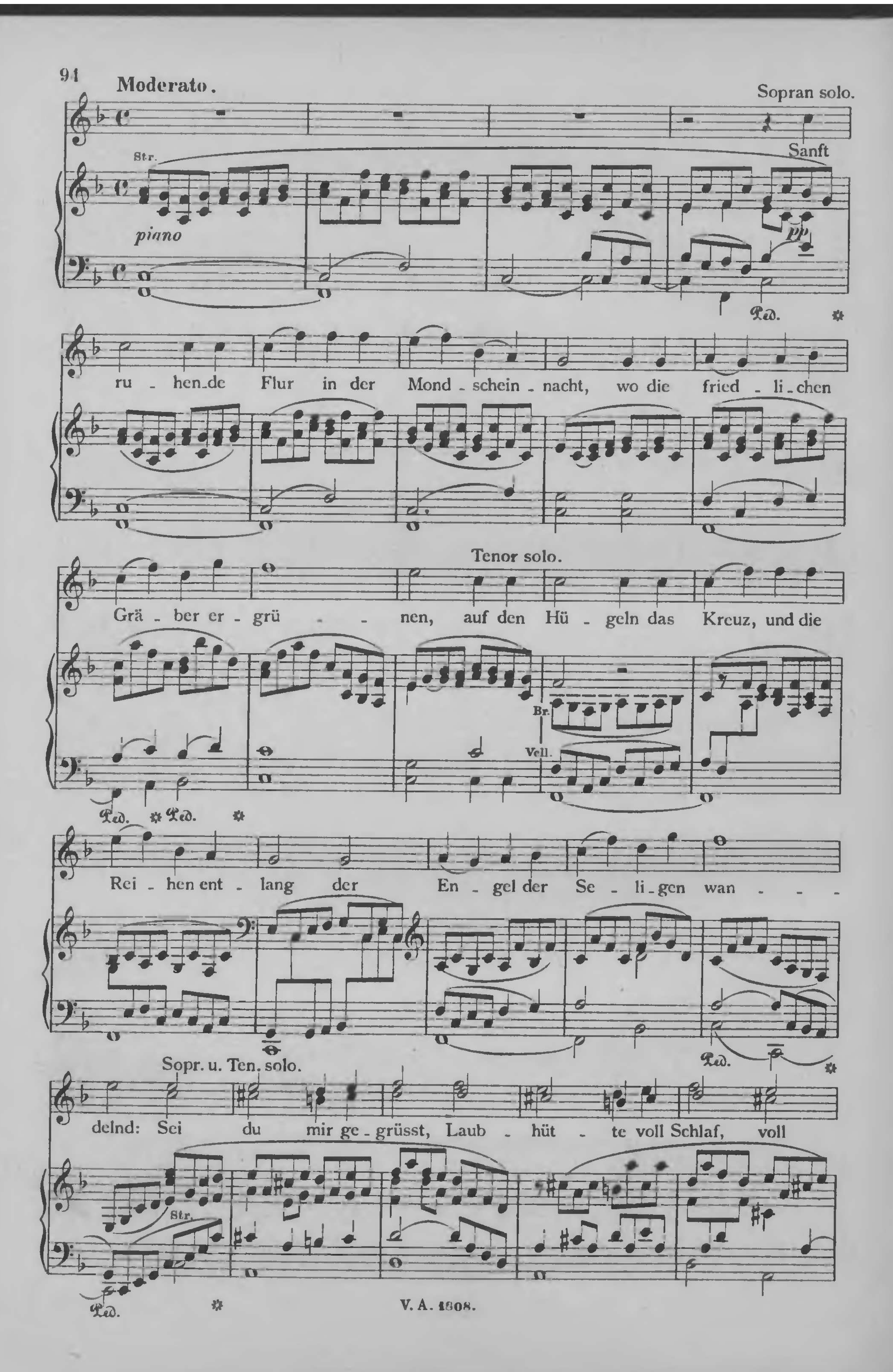
Dichtung von L. Giesebrecht.
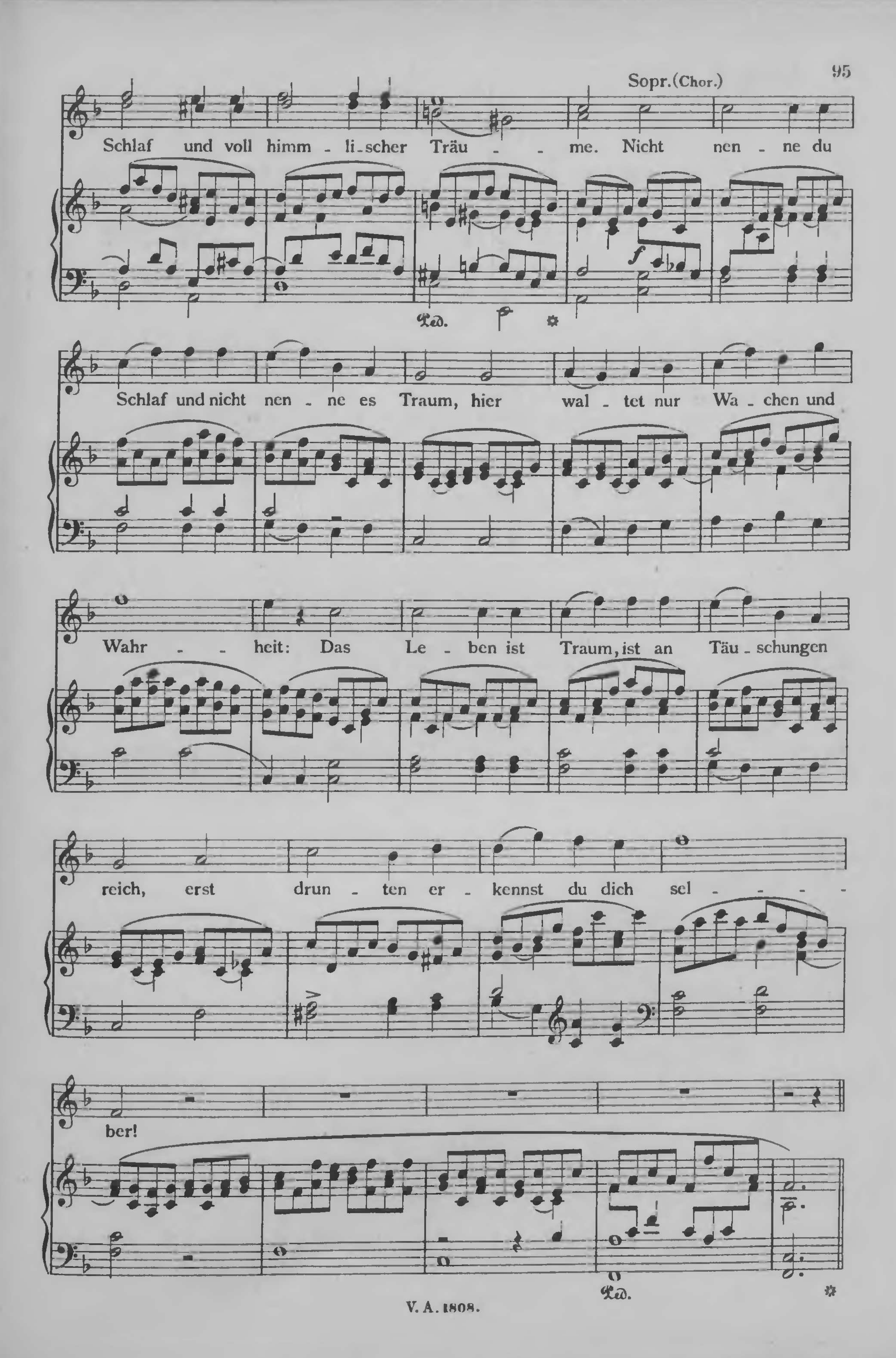
Componirt vermuthlich 1824.
Bisher unveröffentlicht.
Bearbeitet von F. H. Schneider.
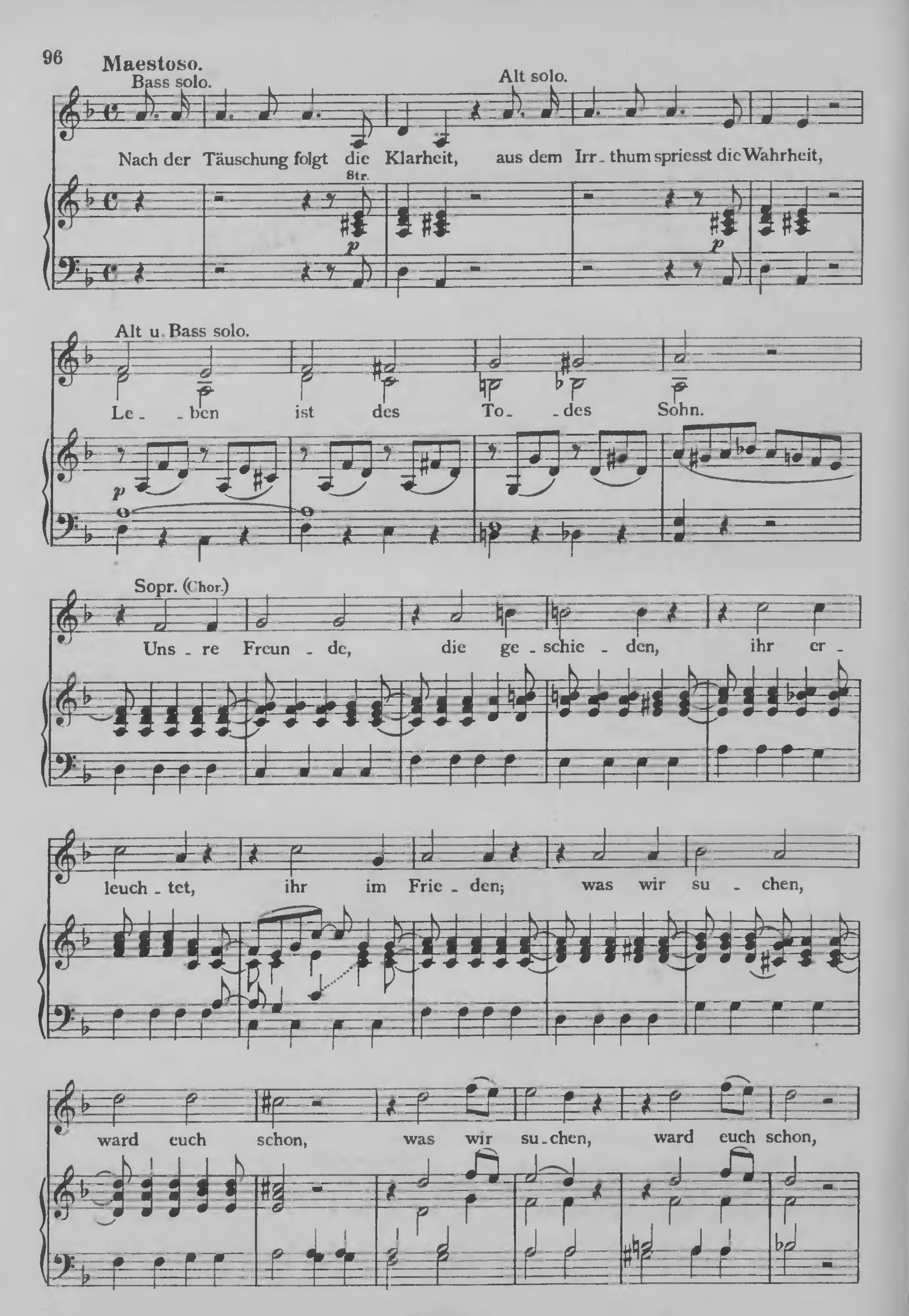


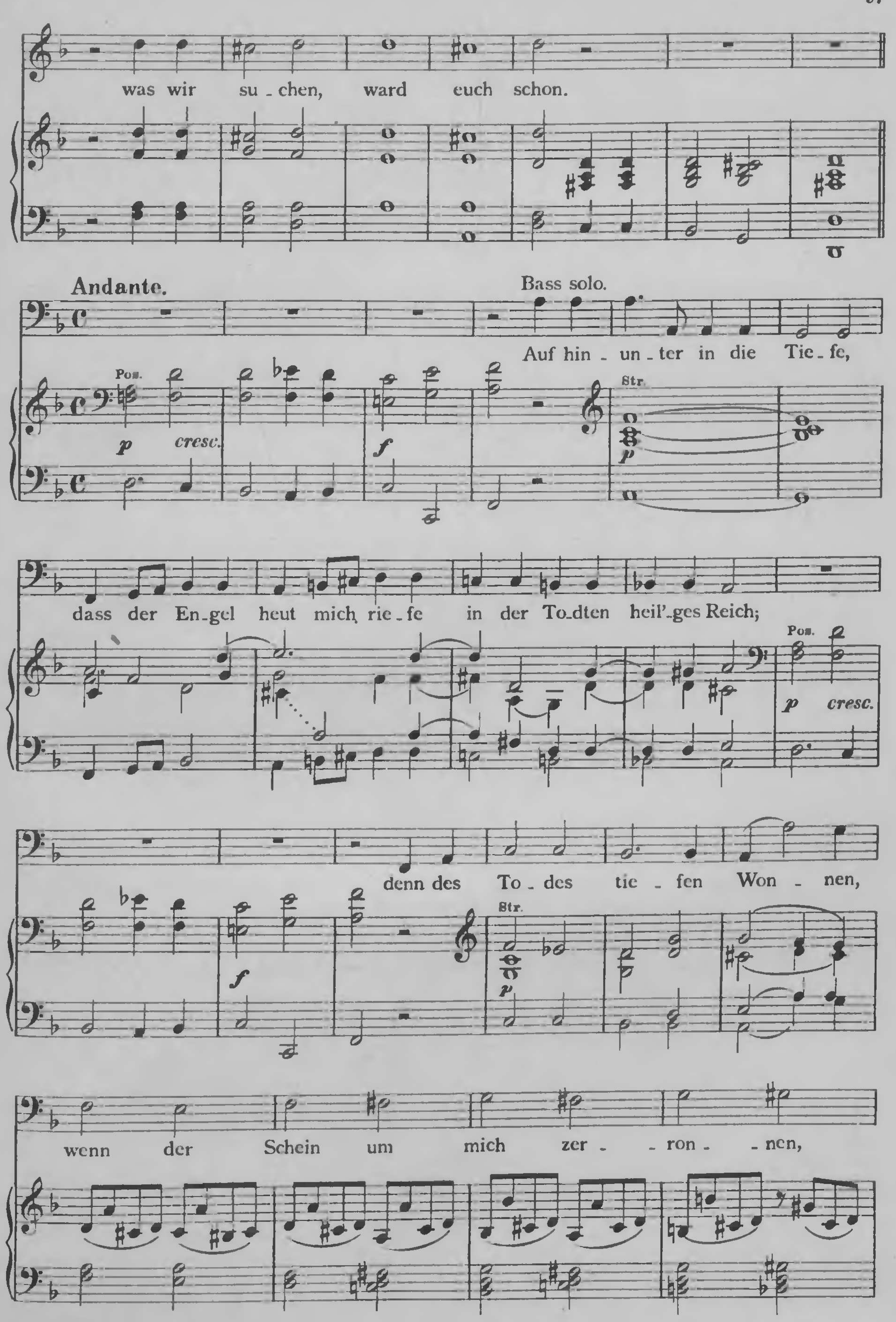

(V. 20.)
An demsel_bi_gen Ta_ge wer_det ihr er_ken_nen, dass ich in mei_nem Va_ter
Str.
pp
starbst.
bin und ihr in mir, und ich in euch.
Chor u. Str.
p
Er ist durch dich der
(V. 27.)
Den Frie_den las_se ich euch, mei_nen Frie_den
u. Pos.
Str.
pp
Weg zum Le_ben,
(Cap. 17, V. 24.)
ge_be ich euch.
Va_ter, ich will, dass, wo
Chor u. Str.
Str.
p
pp
das du am Kreu_ze mir er_warbst.
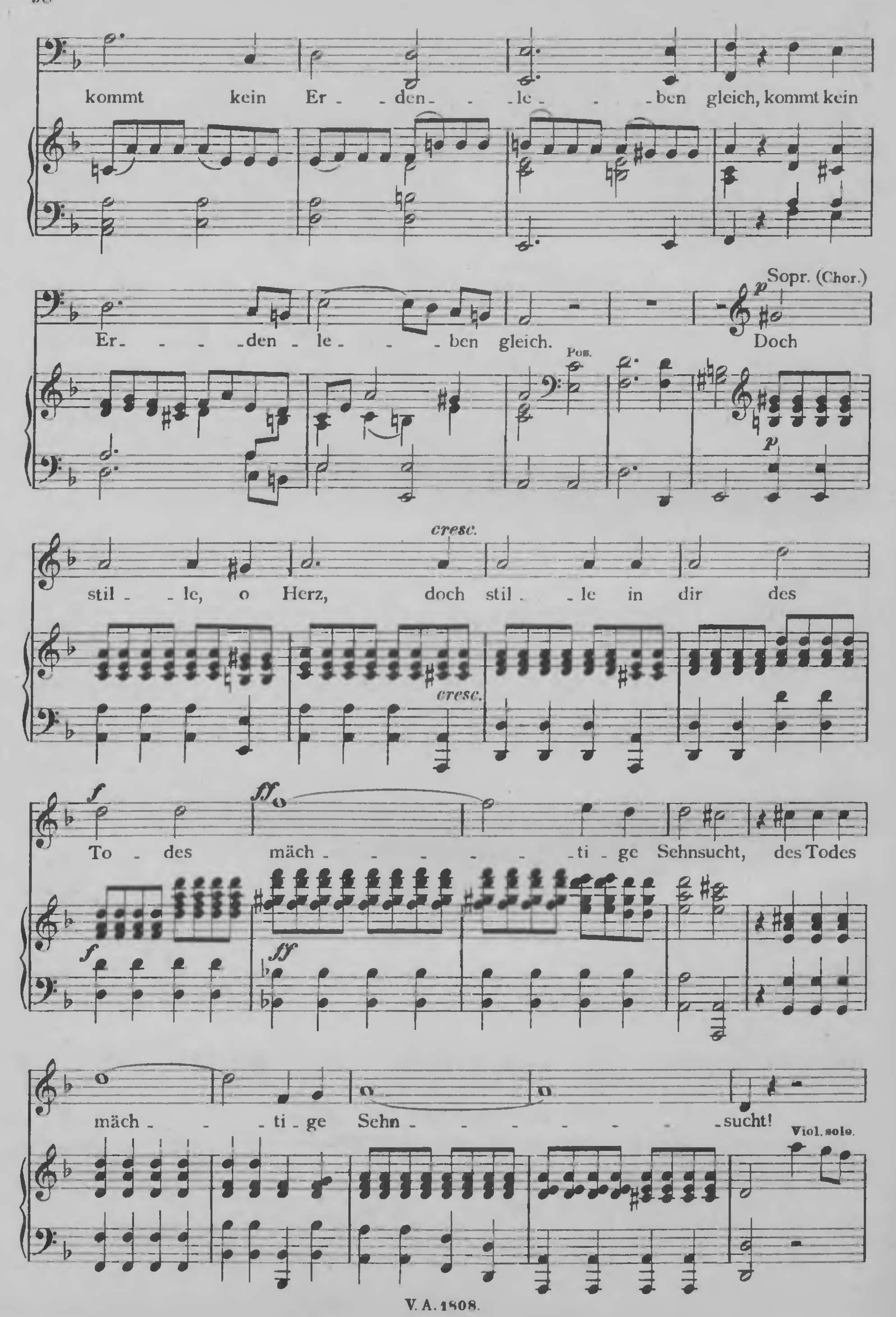

ich bin, auch die bei mir sind, die du mir ge - ge-ben hast, dass sie mei-ne Herr-lichkeit
sehn, die du mir ge-ge-ben hast.
Chor u. Str.
u. Pos.
p
Mein Le - ben will ich dir nur
(Cap. 14, V. 27 u. 28.)
Eu-er Herz er - schre - cke nicht und fürch - te sich nicht.
Str.
pp
Chor u. Str.
p
weihn,
drum bleib ich
Ich ge-he zum Va-ter, denn der Va-ter ist grö-sser denn ich.
u. Pos.
Str.
auch im To-de dein.


Moderato.
Sopran solo.
Str.
Sanft
piano
pp
ru - hen-de Flur in der Mond - schein - nacht, wo die fried - li-chen
Tenor solo.
Grä - ber er - grü - - nen, auf den Hü - geln das Kreuz, und die
Br.
Vell.
Rei - hen ent - lang der En - gel der Se - li-gen wan - - -
Sopr. u. Ten. solo.
delnd: Sei du mir ge-grüsst, Laub - hüt - te voll Schlaf, voll
Str.


Sopr. (Chor.)
Schlaf und voll himm - li - scher Träu - - me. Nicht nen - ne du
Schlaf und nicht nen - ne es Traum, hier wal - tet nur Wa - chen und
Wahr - - heit: Das Le - ben ist Traum, ist an Täu - schungen
reich, erst drun - ten er - kennst du dich sel - - - -
ber!


Maestoso.
Bass solo.
Alt solo.
Nach der Täuschung folgt die Klarheit, aus dem Irr_thum spriesst die Wahrheit,
8tr.
p
Alt u. Bass solo.
Le_ben ist des To_des Sohn.
Sopr. (Chor.)
Uns_re Freun_de, die ge_schie_den, ihr er_
leuch_tet, ihr im Frie_den; was wir su_chen,
ward euch schon, was wir su_chen, ward euch schon,


was wir su-chen, ward euch schon.
Andante.
Bass solo.
Auf hin-un-ter in die Tie-fe,
Pos.
p
cresc.
f
Str.
p
dass der En-gel heut mich rie-fe in der To-dten heil'-ges Reich;
Pos.
p
cresc.
denn des To-des tie-fen Won-nen,
f
Str.
p
wenn der Schein um mich zer-ron-nen,


kommt kein Er - den - - - le - - - ben gleich, kommt kein
Er - - - - den - le - - - - ben gleich.
Pos.
Sopr. (Chor.)
p
Doch
p
stil - - le, o Herz, doch stil - - le in dir des
cresc.
cresc.
f
ff
To - des mäch - - - - - - - ti - ge Sehnsucht, des Todes
f
ff
mäch - - - ti - ge Sehn - - - - - - - sucht!
Viol. solo.



Moderato.

Sopr. solo.

Str.

p

Die

Lüf - te so lind_ und die Ster - ne so klar, die Er - de ein
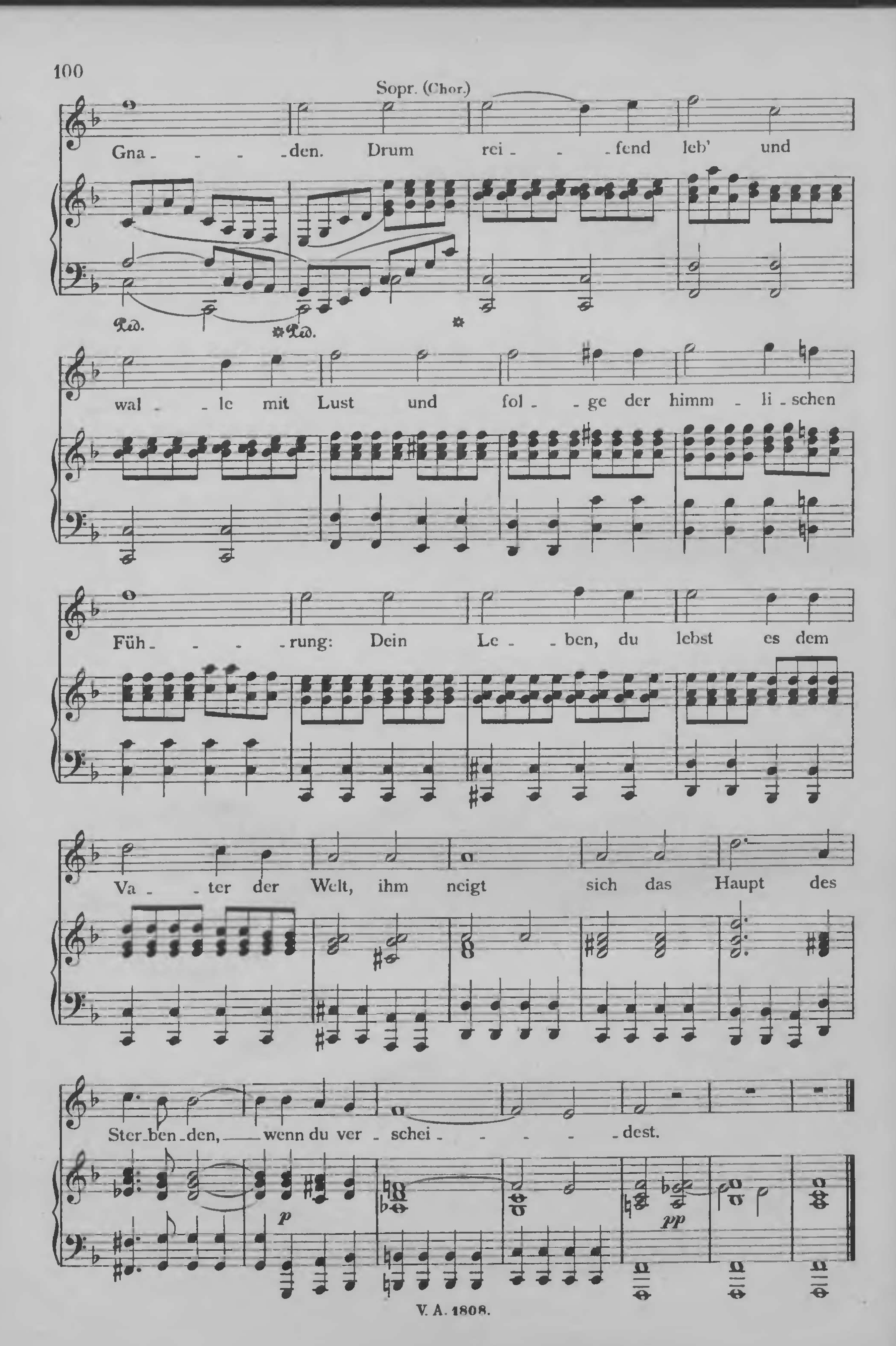
Ten. solo.

Kei - men und Wer - - den, und sel - ber der Mensch ein un -

Br.

Vell.

end - li - ches All voll gött - li - cher Kräf - te und

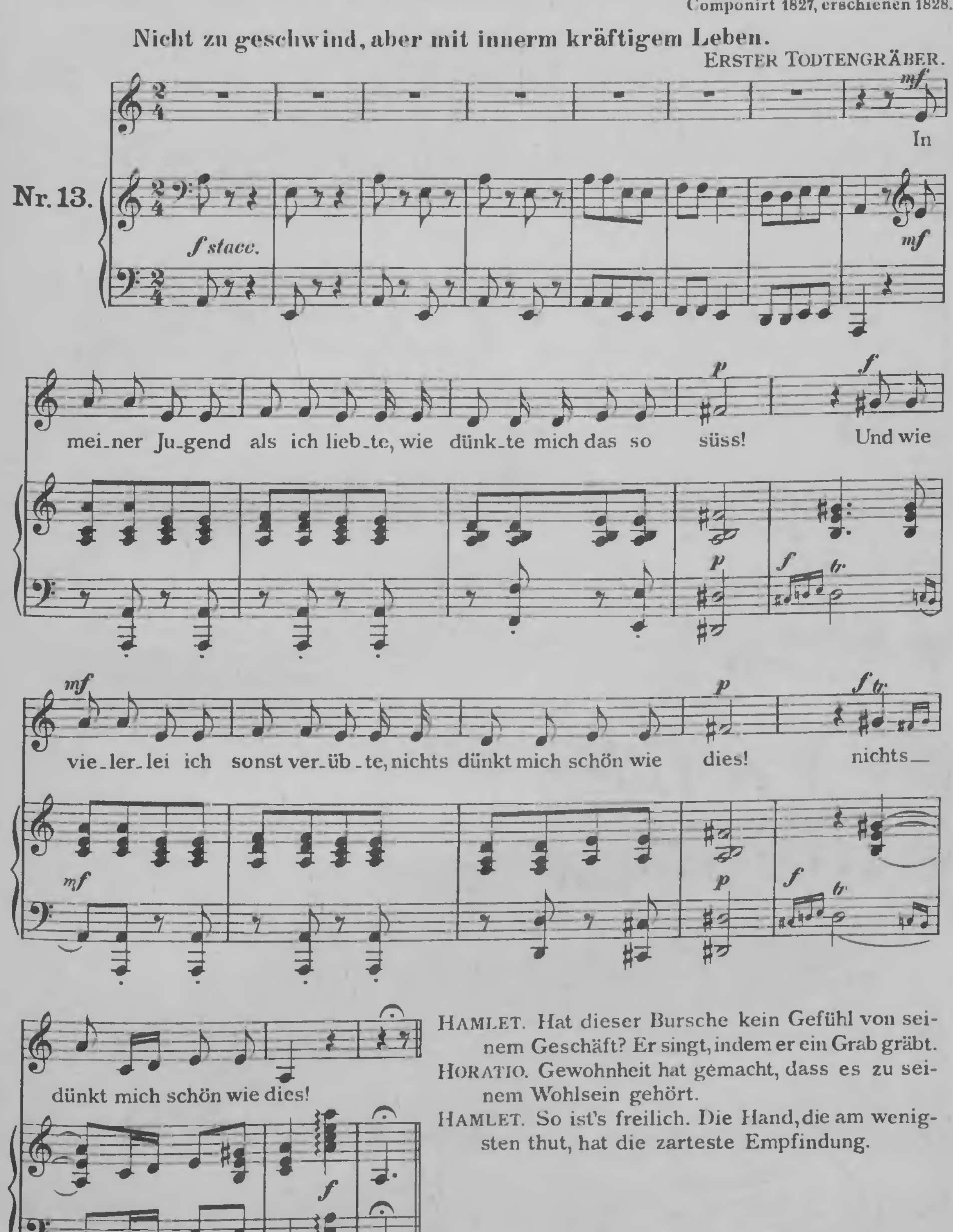

Sopr. (Chor.)
Gna - - - - den. Drum rei - - - fend leb' und
wal - - le mit Lust und fol - - ge der himm - li - schen
Füh - - - - rung: Dein Le - - ben, du lebst es dem
Va - - ter der Welt, ihm neigt sich das Haupt des
Ster - ben - den, wenn du ver - schei - - - - - dest.
p
pp

Fünf Nacht- und Todesgesänge.

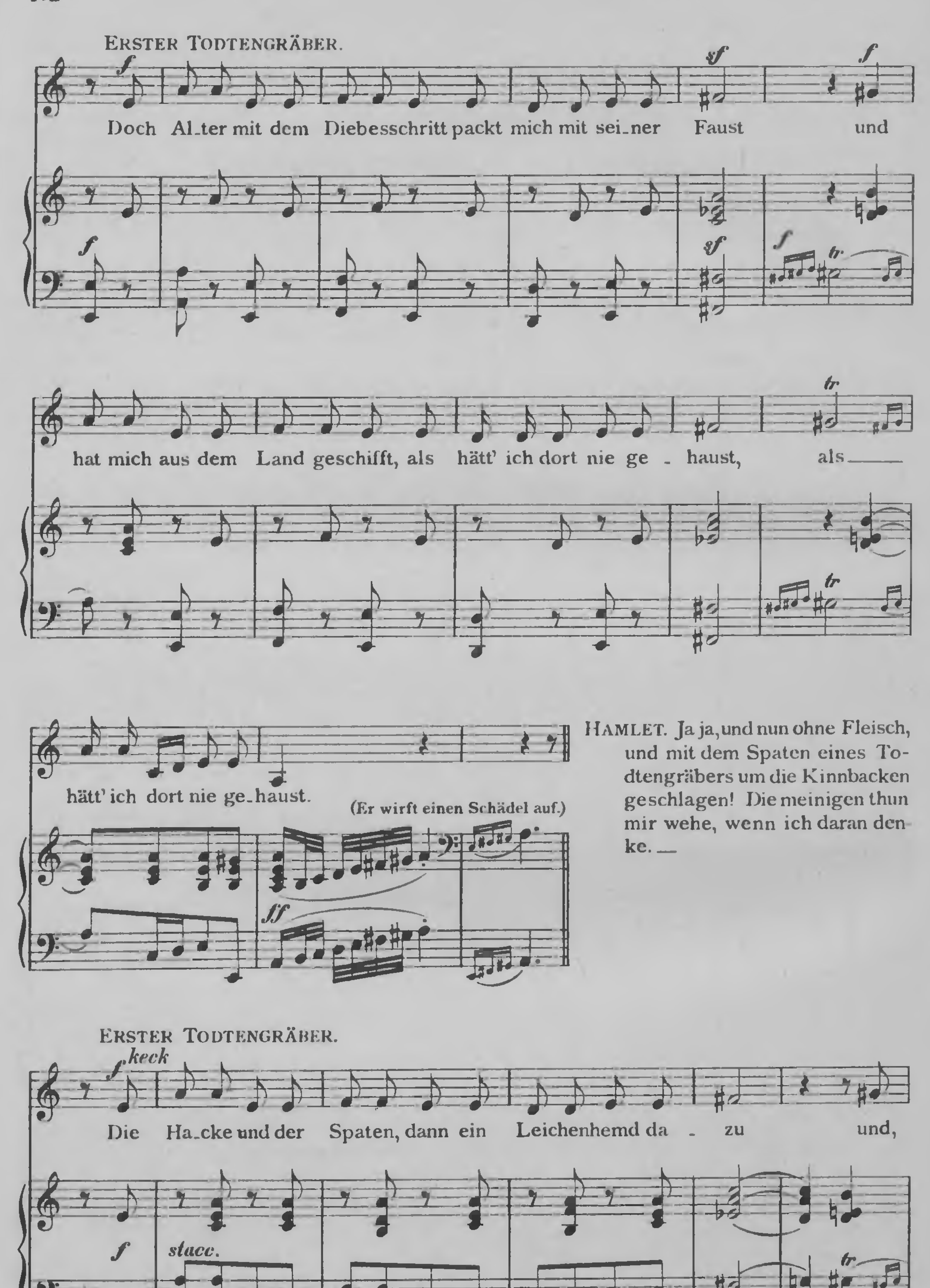
Todtengräberlied

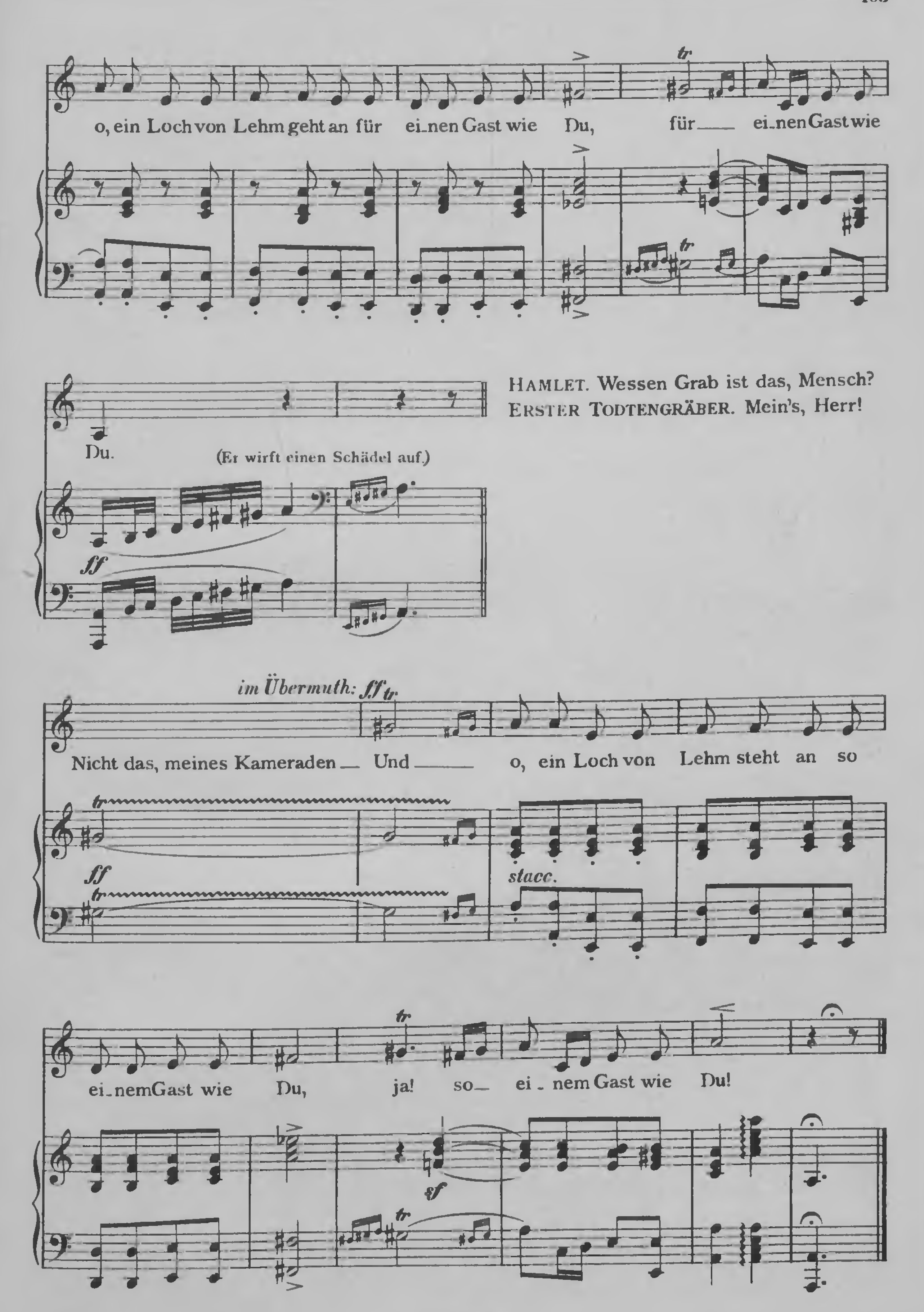
aus „Hamlet" von Shakespeare.

Op. 9 H. II Nr. 1.
Componirt 1827, erschienen 1828.



HAMLET. Hat dieser Bursche kein Gefühl von seinem Geschäft? Er singt, indem er ein Grab gräbt.
HORATIO. Gewohnheit hat gemacht, dass es zu seinem Wohlsein gehört.
HAMLET. So ist's freilich. Die Hand, die am wenigsten thut, hat die zarteste Empfindung.
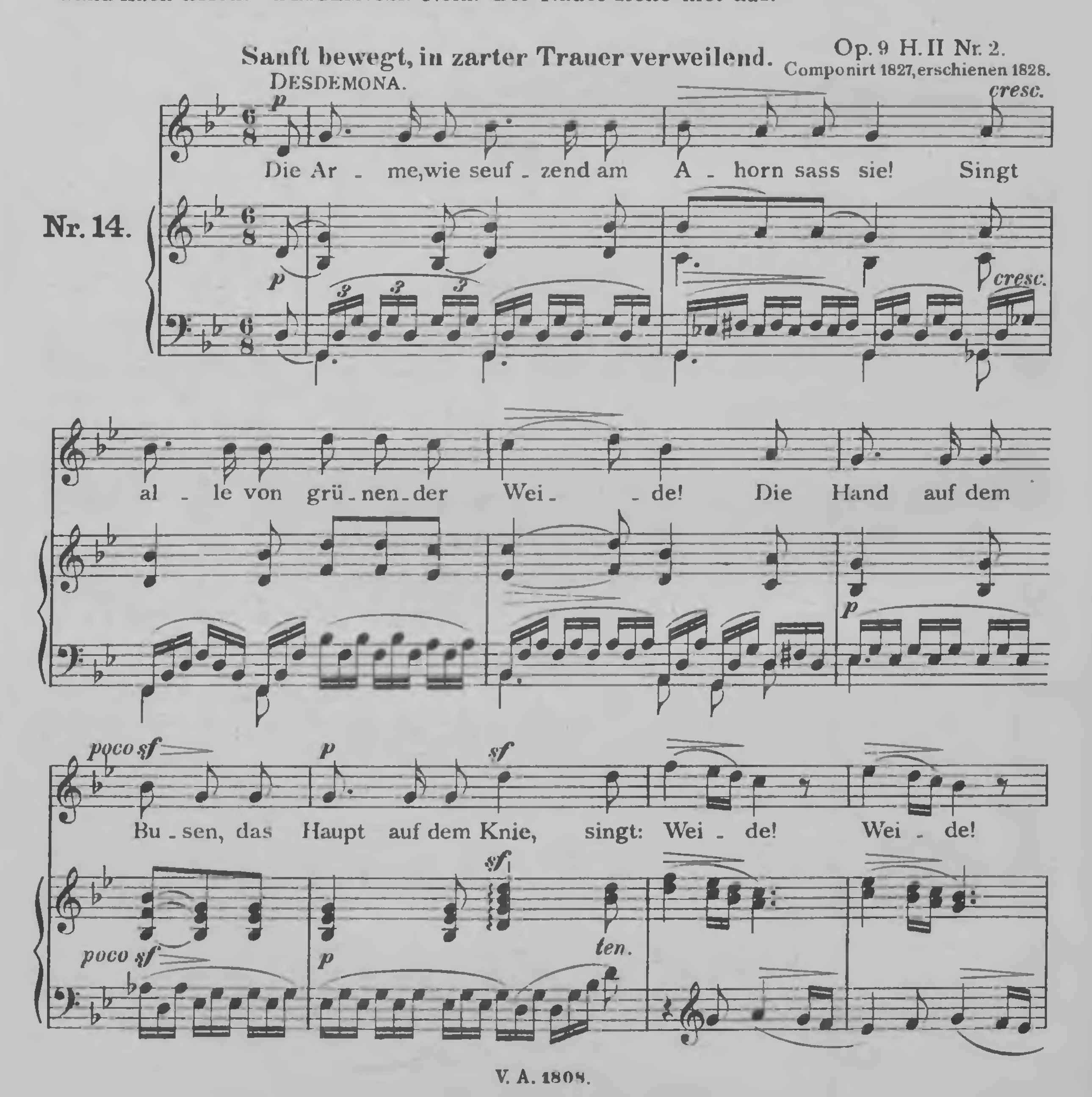

Erster Todtengräber.
Doch Al-ter mit dem Diebesschritt packt mich mit sei-ner Faust und
hat mich aus dem Land geschifft, als hätt' ich dort nie ge - haust, als
hätt' ich dort nie ge-haust.
(Er wirft einen Schädel auf.)
Hamlet. Ja ja, und nun ohne Fleisch, und mit dem Spaten eines Todtengräbers um die Kinnbacken geschlagen! Die meinigen thun mir wehe, wenn ich daran denke. —
Erster Todtengräber.
keck
stacc.
Die Ha-cke und der Spaten, dann ein Leichenhemd da - zu und,


o, ein Loch von Lehm geht an für ei_nen Gast wie Du, für___ ei_nen Gast wie
Du.
(Er wirft einen Schädel auf.)
ff
HAMLET. Wessen Grab ist das, Mensch?
ERSTER TODTENGRÄBER. Mein's, Herr!
im Übermuth: ff tr
Nicht das, meines Kameraden ___ Und ___ o, ein Loch von Lehm steht an so
ff
stacc.
ei_nem Gast wie Du, ja! so___ ei_nem Gast wie Du!
sf

Lied der Desdemona,

aus „Othello" von Shakespeare.

(Es ist Nacht. Othello und Gefolge gehen ab.) EMILIE (im Auftreten). Wie geht's nun? milder sieht er, als vorher. DESDEMONA. Er sagt: im Augenblick kehr' er zurück. Er hat geboten mir, zu Bett zu gehn, und hiess mir, dich entlassen. Drum gieb mir, gute Frau, mein Nachtgewand; und damit lebe wohl! Wir dürfen ihm jetzt nicht missfällig sein. EMILIE. Ich wünscht', Ihr hättet niemals ihn gesehn. DESDEMONA. Ich wünsche dieses nicht! ihn leiden kann noch meine Lieb' also, dass ihr sein Eigensinn, Verweis und Zorn — entkleide mich! — anmuthig scheint und hübsch. EMILIE. Die Kleider, wie Ihr mir befohlen, hab' ich auf das Bett gelegt. DESDEMONA. Ich bitte, wenn ich vor dir sterbe, hüll' in eins der Kleider mich. EMILIE. Ey, wie Ihr schwatzt! DESDEMONA. Ein Mädchen hatte meine Mutter, das hiess Barbara; — sie war verliebt, und der, den sie geliebt, ward bös' ihr, und vergass sie. Sie hatt' ein Lied von Weiden — es war alt, doch ihr Geschick war darin ausgedrückt. Es singend, starb sie. Der Gesang will heut mir gar nicht aus dem Sinn. Mir kostet's viel, dass ich mein Haupt nicht auf die Seite neig' und wie die arme Barbara mir's singe. Ich bitte schnell! EMILIE. Soll ich das Nachtgewand Euch holen? DESDEMONA. Nein! Die Nadel ziehe hier aus.



Wei - de! Frisch murmelt der Bach in ihr Äch - zen hin - ein. Singt: Wei - de!

ten.

sf

Wei - de! Wei - de! Die sal - zi - ge Thrä - ne be - sänftigt den Stein -

sf *ten.*

- Lege dies hin! - Singt: Wei - de! Wei - de! Wei - de! - Ich bitte dich, mach' schnell,

a tempo

rit. *pp stacc.*

p *poco sf* *cresc.*
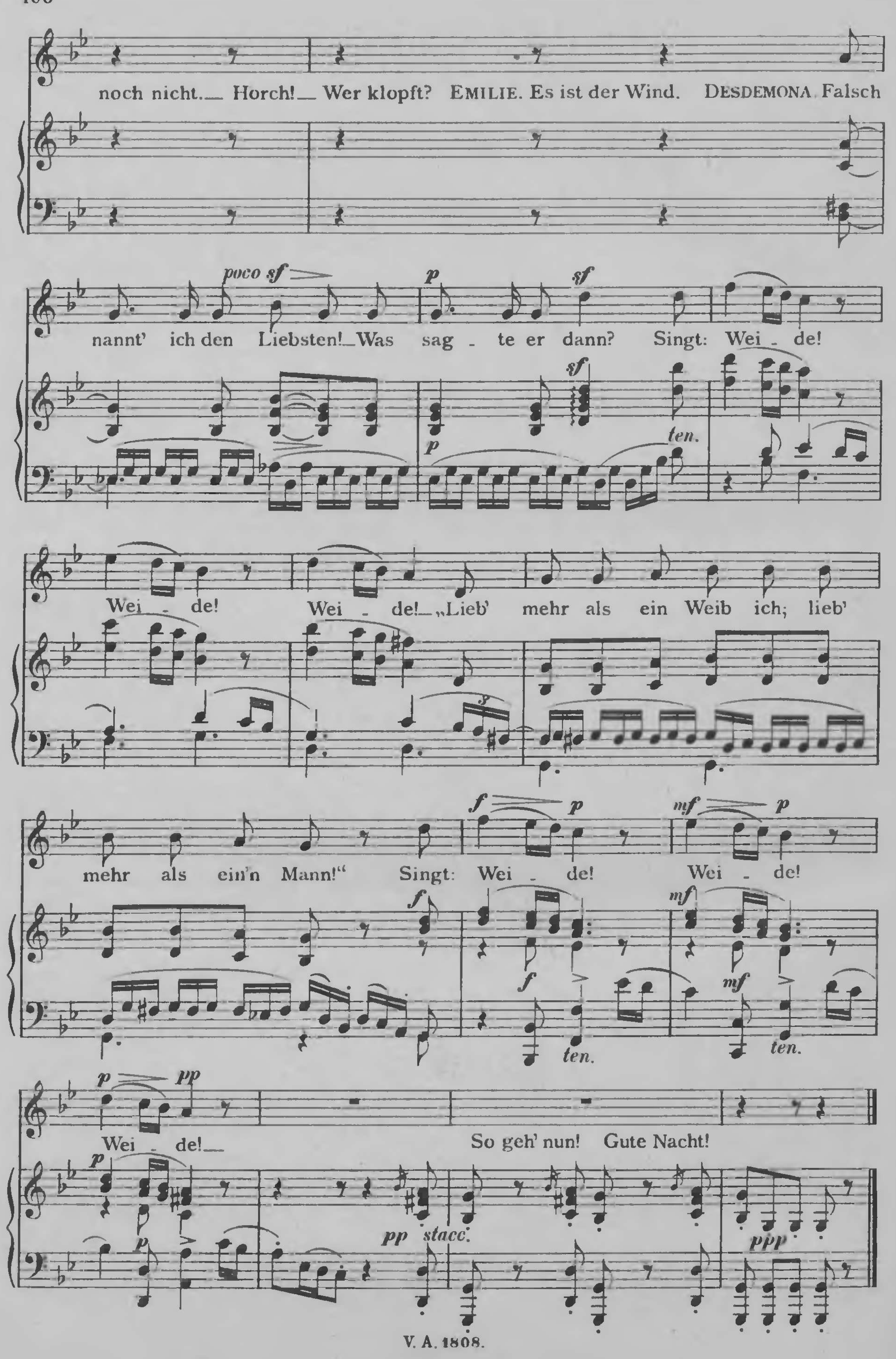
er wird bald kommen. - Singt all, von grün Wei - de mein Kränzchen muss sein. Lasst

ppp *p* *poco sf* *cresc.*

p *pp*
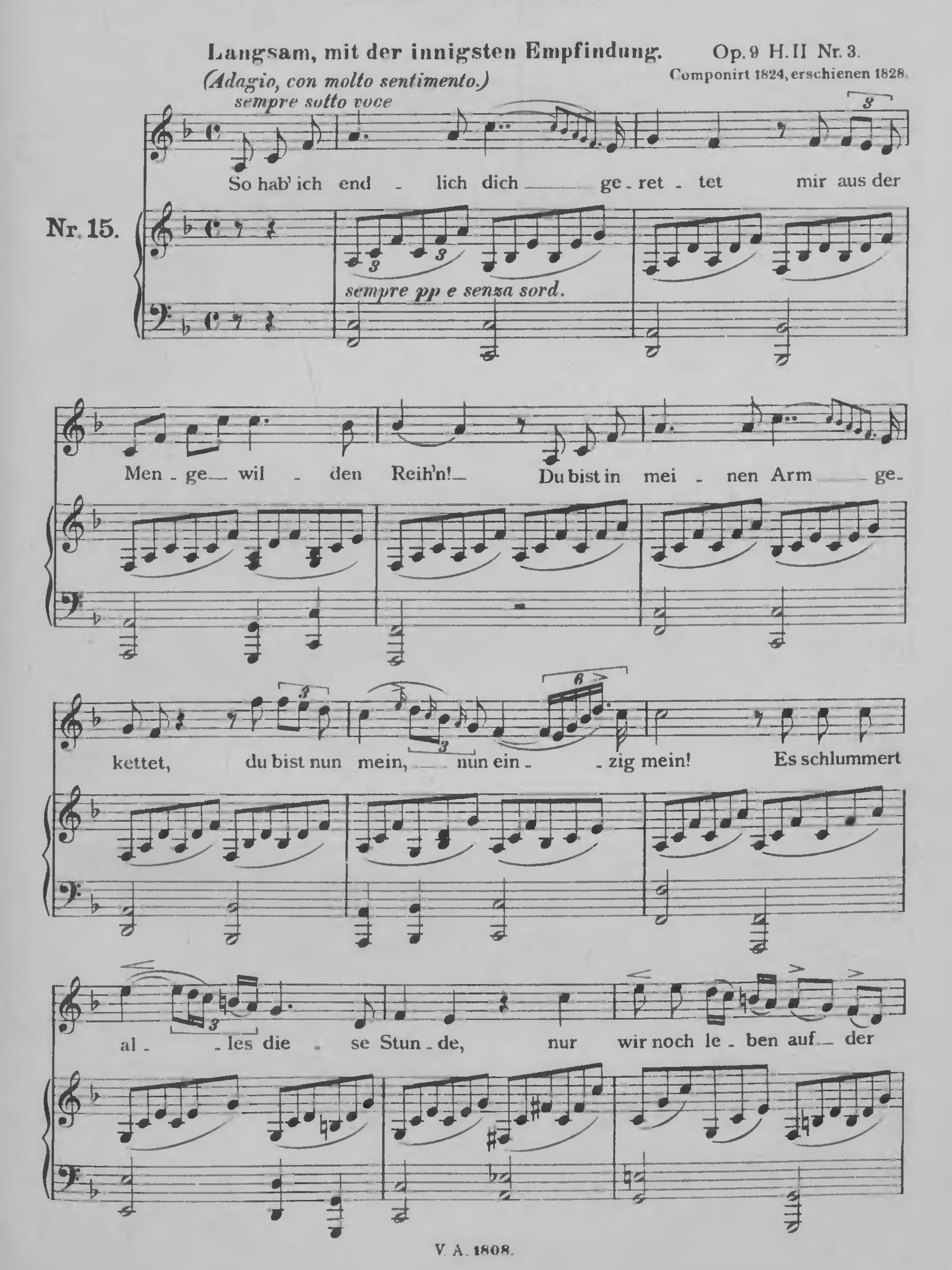
kei - nen ihn ta - deln! Ich bill' - ge den Zorn! - Nein, dies kommt
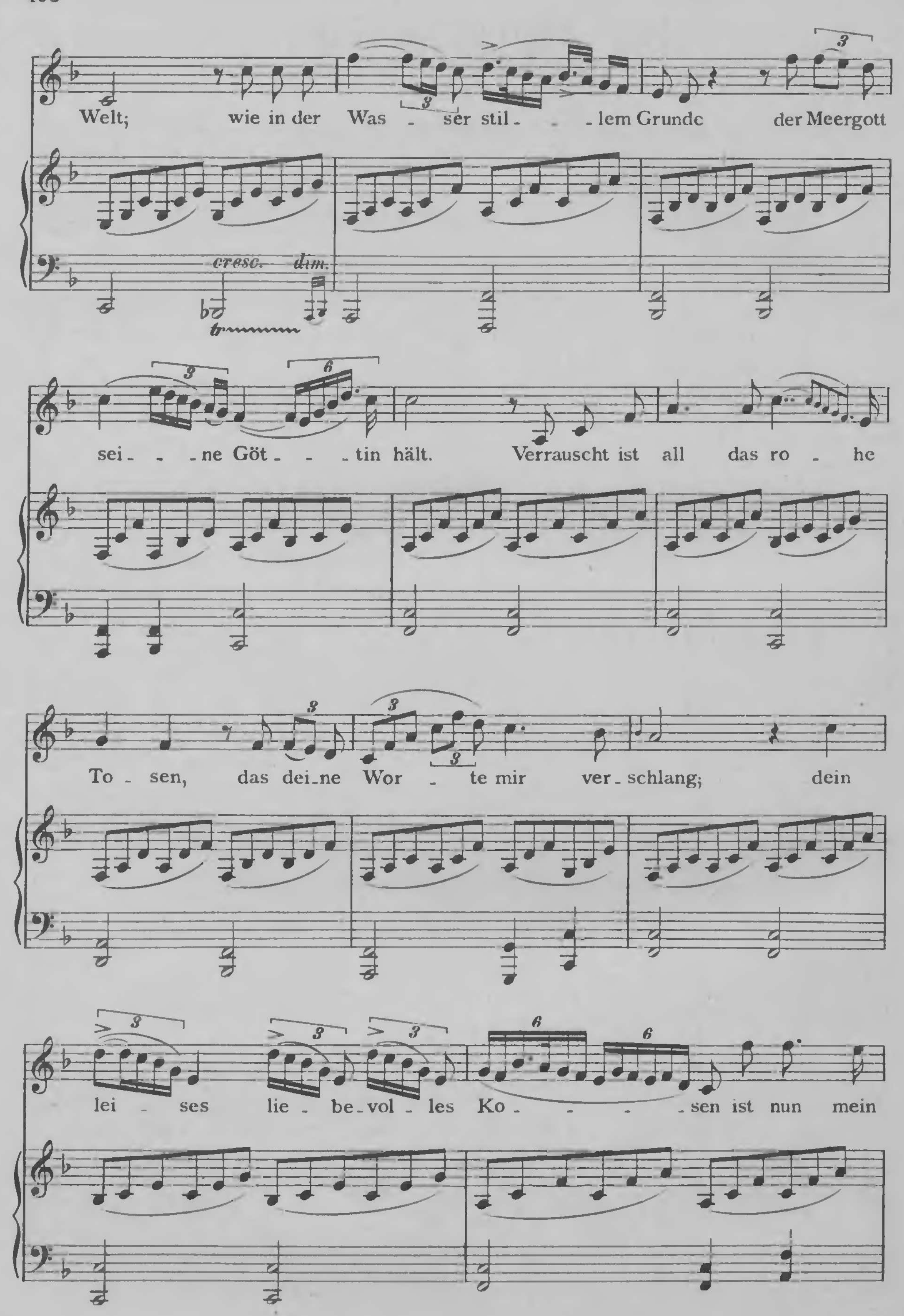
pp
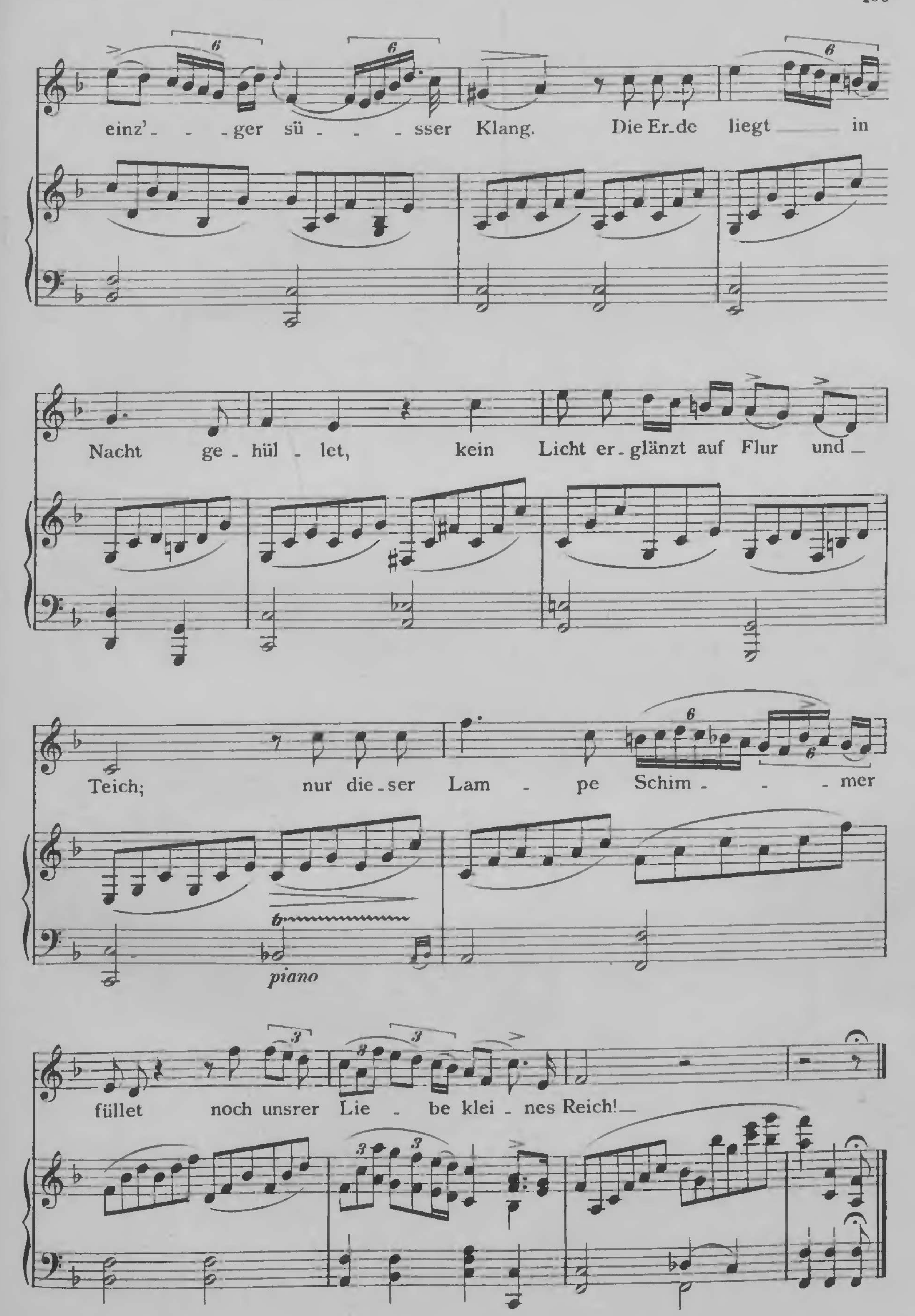

noch nicht.— Horch!— Wer klopft? EMILIE. Es ist der Wind. DESDEMONA. Falsch
poco sf
p
sf
nannt' ich den Liebsten!—Was sag - te er dann? Singt: Wei - de!
ten.
Wei - de! Wei - de!—„Lieb' mehr als ein Weib ich; lieb'
mehr als ein'n Mann!" Singt: Wei - de! Wei - de!
f
mf
ten.
Wei - de!—
So geh' nun! Gute Nacht!
pp stacc.
ppp

Die Abgeschiedenen.

Serenata von L. Uhland.
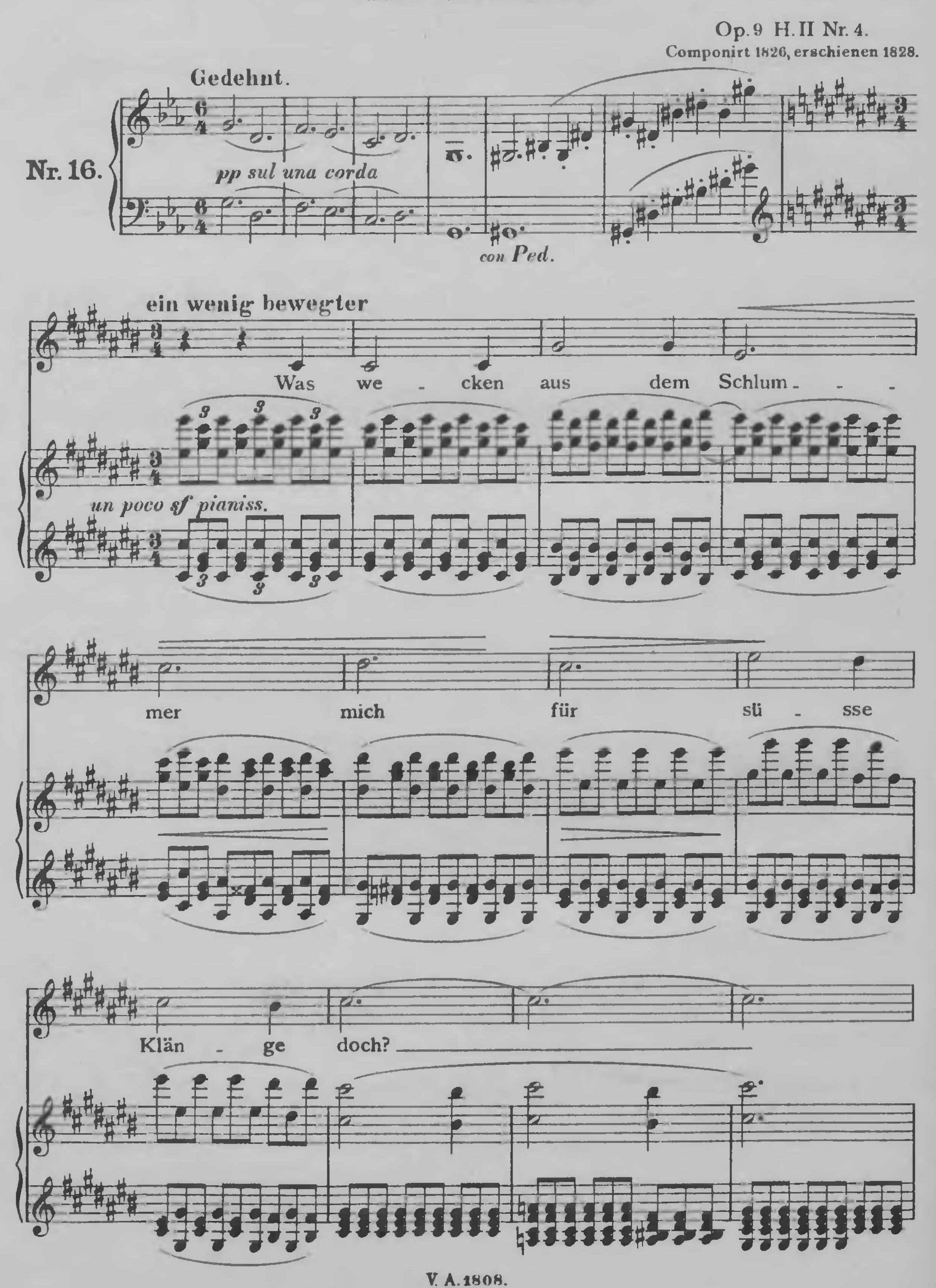



Welt; wie in der Was - ser stil - - lem Grunde der Meergott
cresc. dim.
sei - - ne Göt - - tin hält. Verrauscht ist all das ro - he
To - sen, das dei-ne Wor - te mir ver-schlang; dein
lei - ses lie - be-vol - les Ko - - - sen ist nun mein
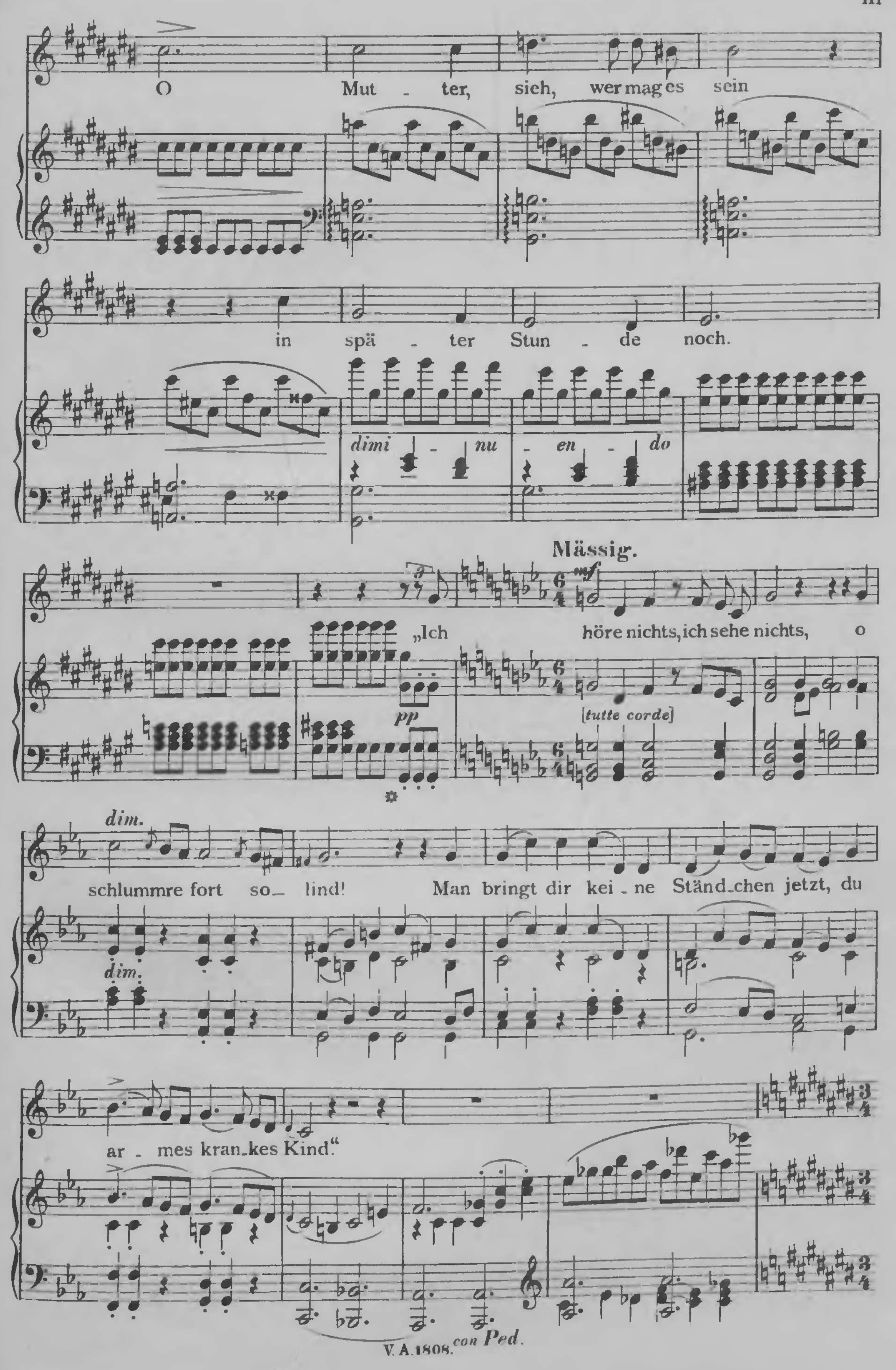

einz' - ger sü - - - sser Klang. Die Er-de liegt in
Nacht ge-hül-let, kein Licht er-glänzt auf Flur und
Teich; nur die-ser Lam - pe Schim - - - mer
füllet noch unsrer Lie - be klei - nes Reich!
piano
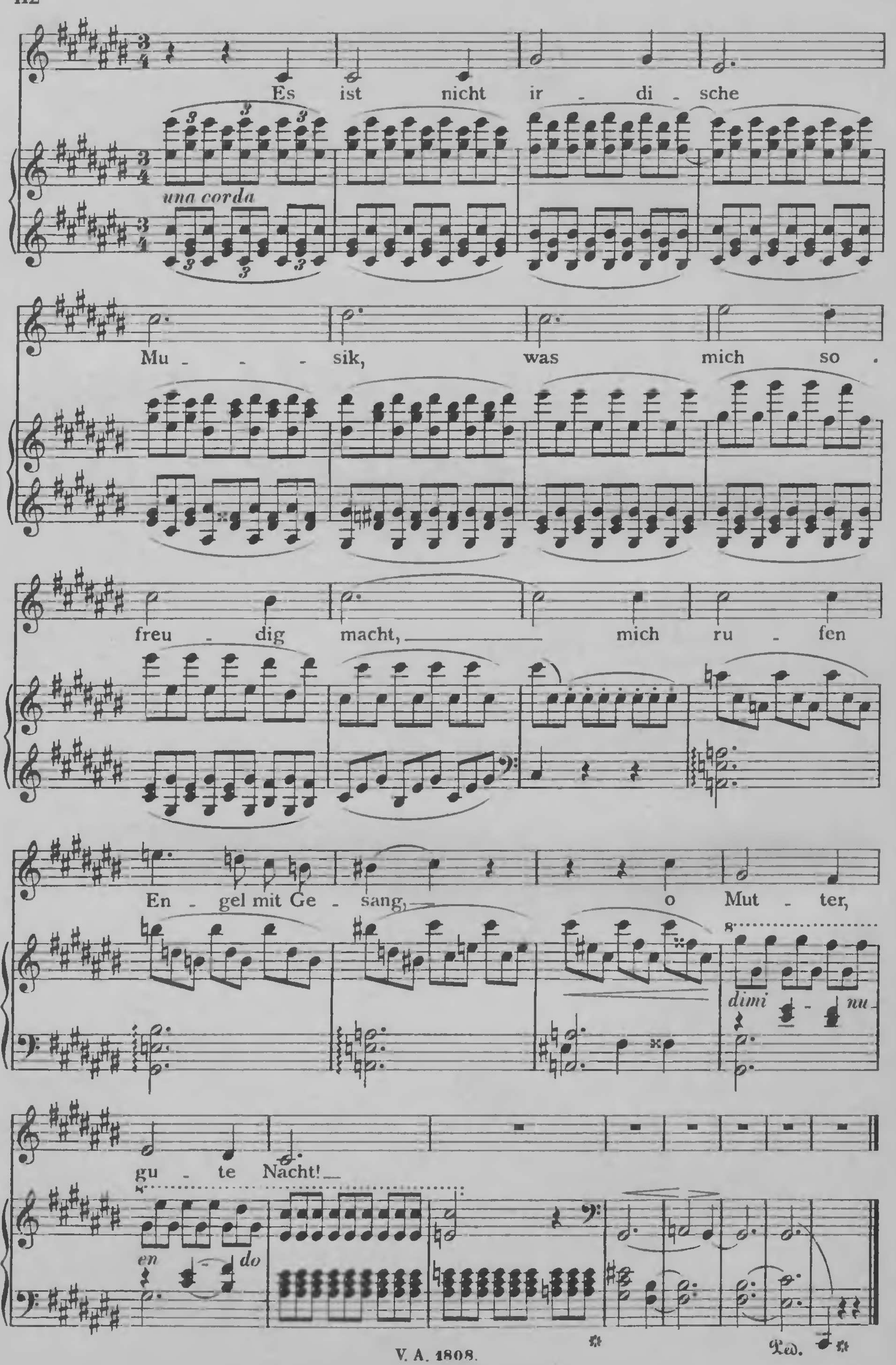
Das Ständchen.

Ballade von L. Uhland.

Op. 9 H. II Nr. 4.
Componirt 1826, erschienen 1828.
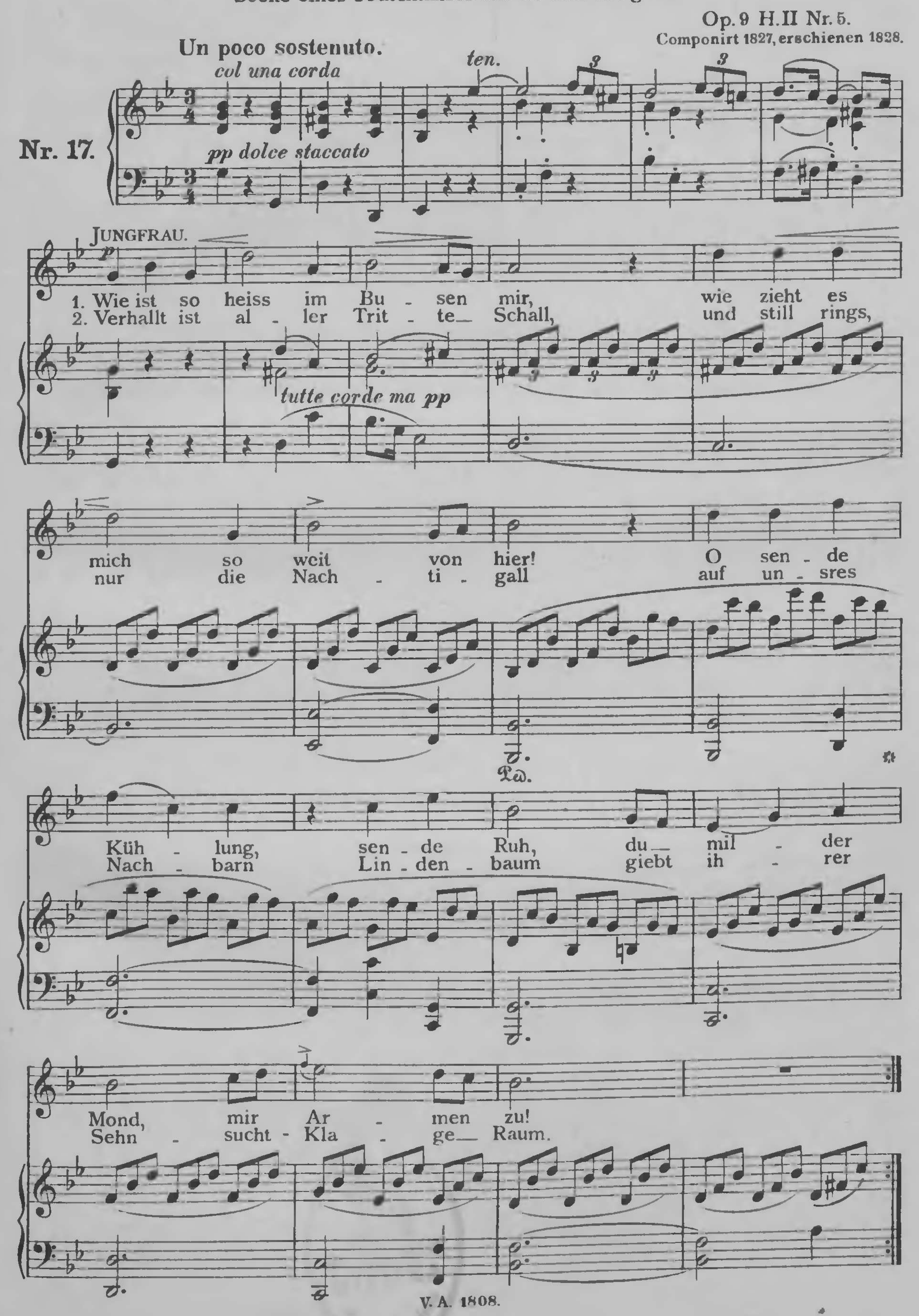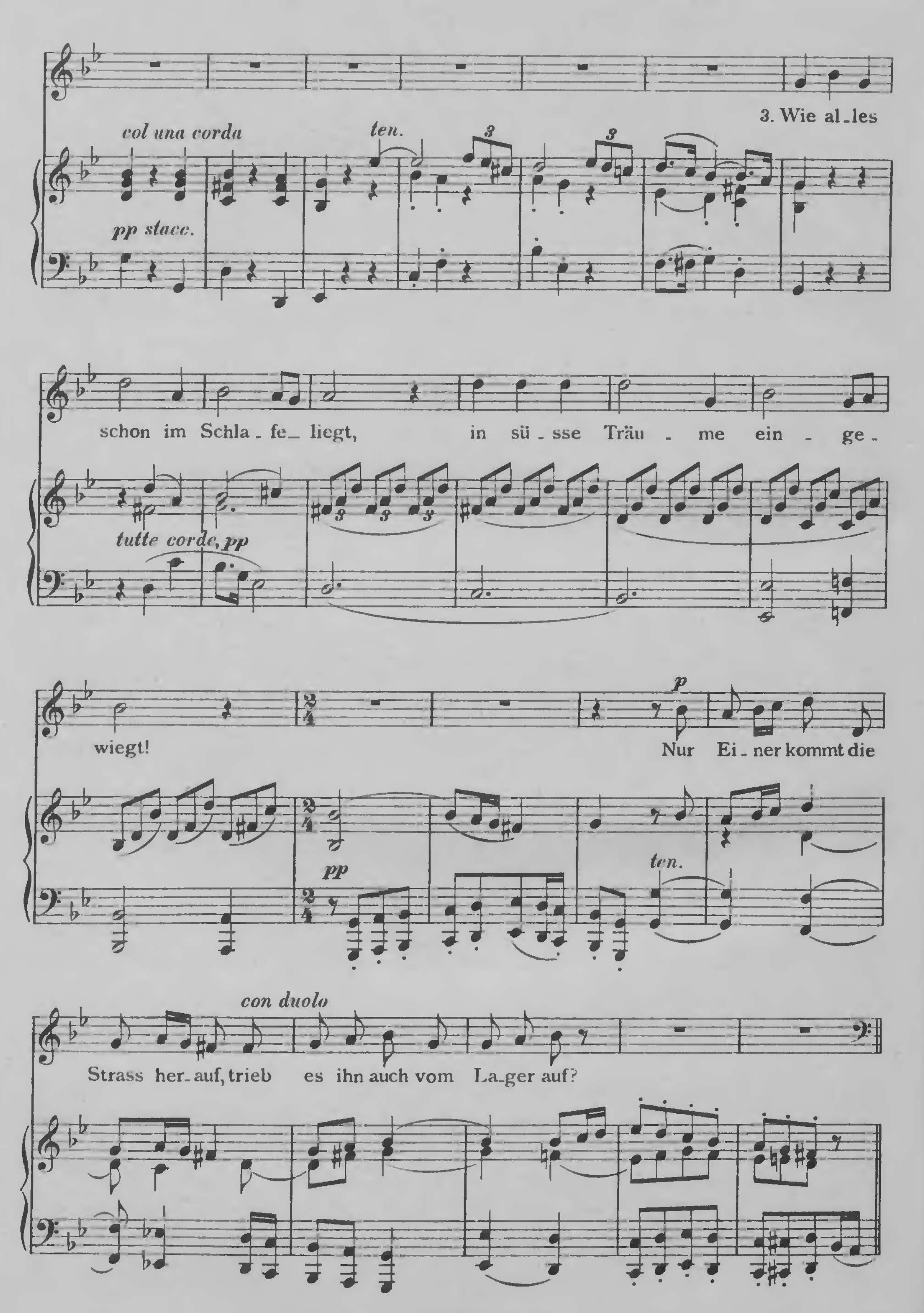



O Mut - ter, sieh, wer mag es sein
in spä - ter Stun - de noch.
dimi - nu - en - do
Mässig.
„Ich höre nichts, ich sehe nichts, o
pp
mf
[tutte corde]
dim.
schlummre fort so_ lind! Man bringt dir kei_ne Ständ_chen jetzt, du
ar_ mes kran_kes Kind."
con Ped.
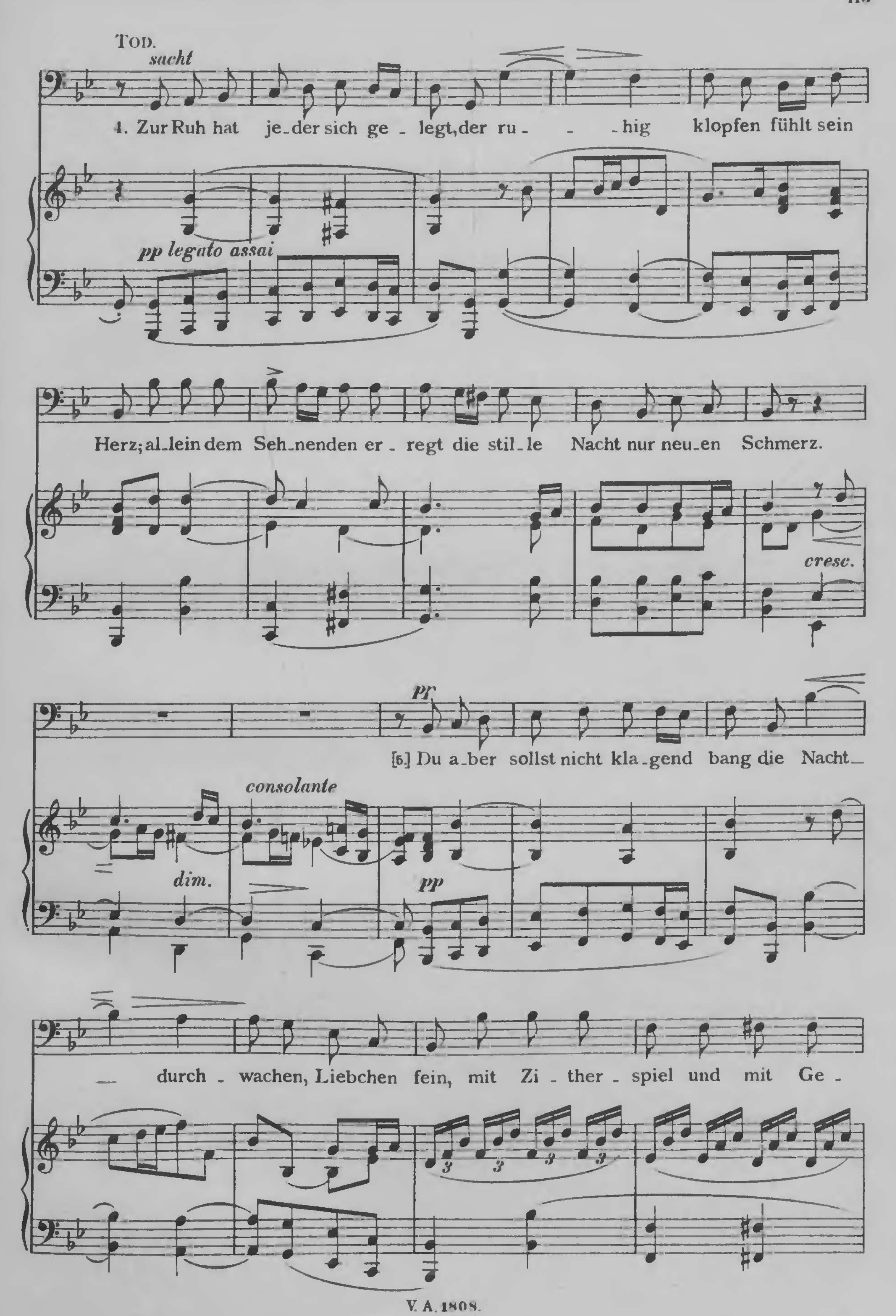

Es ist nicht ir - di - sche
una corda
Mu - - - sik, was mich so -
freu - dig macht, mich ru - fen
En - gel mit Ge - sang,
o Mut - ter,
dimi - nu -
gu - te Nacht!
en do
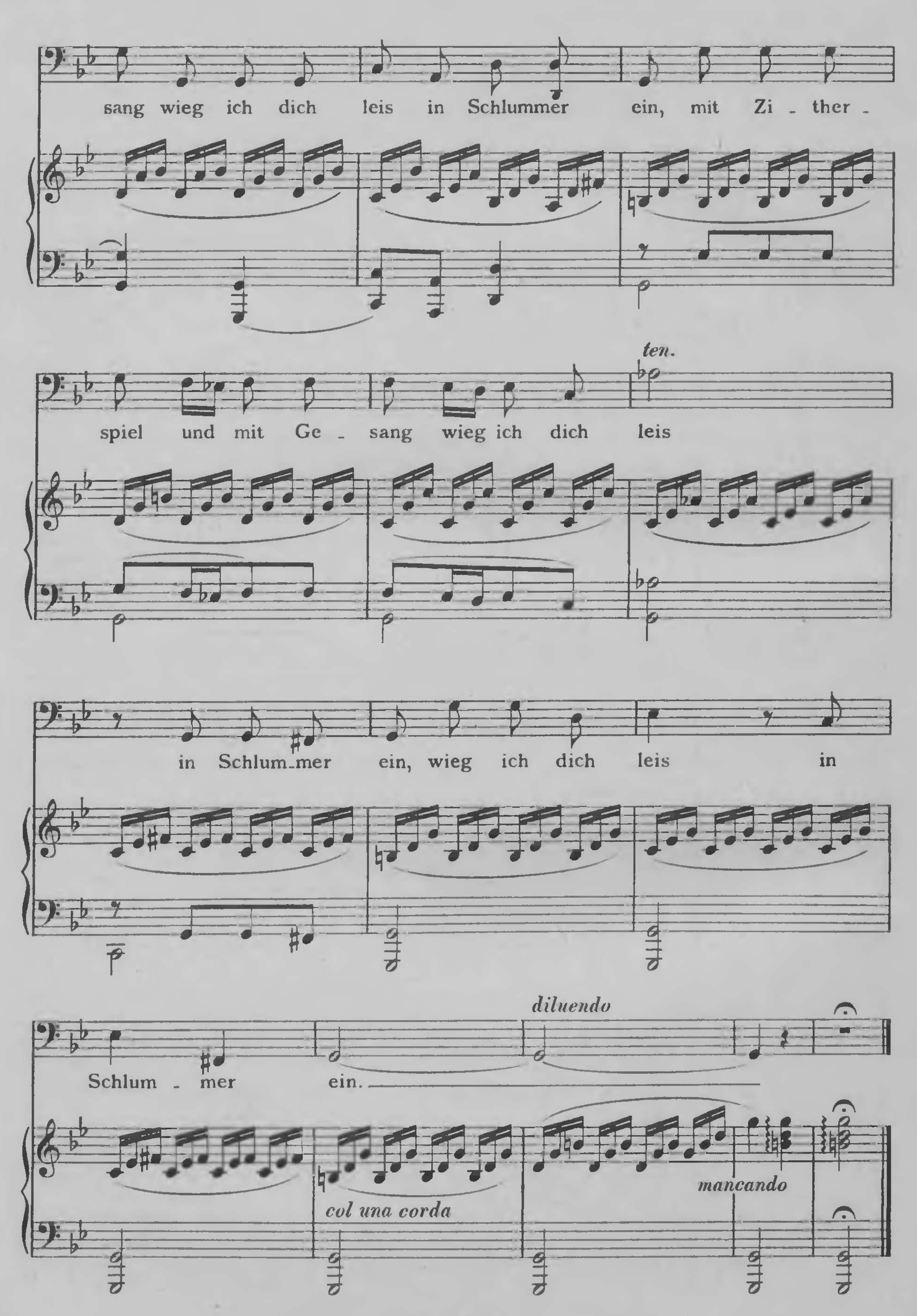
Die Jungfrau und der Tod.

Scene eines Todtentanzes von Franz Kugler.




col una corda
ten.
3. Wie al_les
pp stacc.
schon im Schla_fe_liegt, in sü_sse Träu - me ein - ge -
tutte corde, pp
wiegt!
p
Nur Ei_ner kommt die
pp
ten.
con duolo
Strass her_auf, trieb es ihn auch vom La_ger auf?


TOD.
sacht
4. Zur Ruh hat je_der sich ge _ legt, der ru _ _ _hig klopfen fühlt sein
pp legato assai
Herz; al_lein dem Seh_nenden er _ regt die stil_le Nacht nur neu_en Schmerz.
cresc.
pp
[5.] Du a_ber sollst nicht kla_gend bang die Nacht_
consolante
dim.
pp
_ durch _ wachen, Liebchen fein, mit Zi _ ther _ spiel und mit Ge _
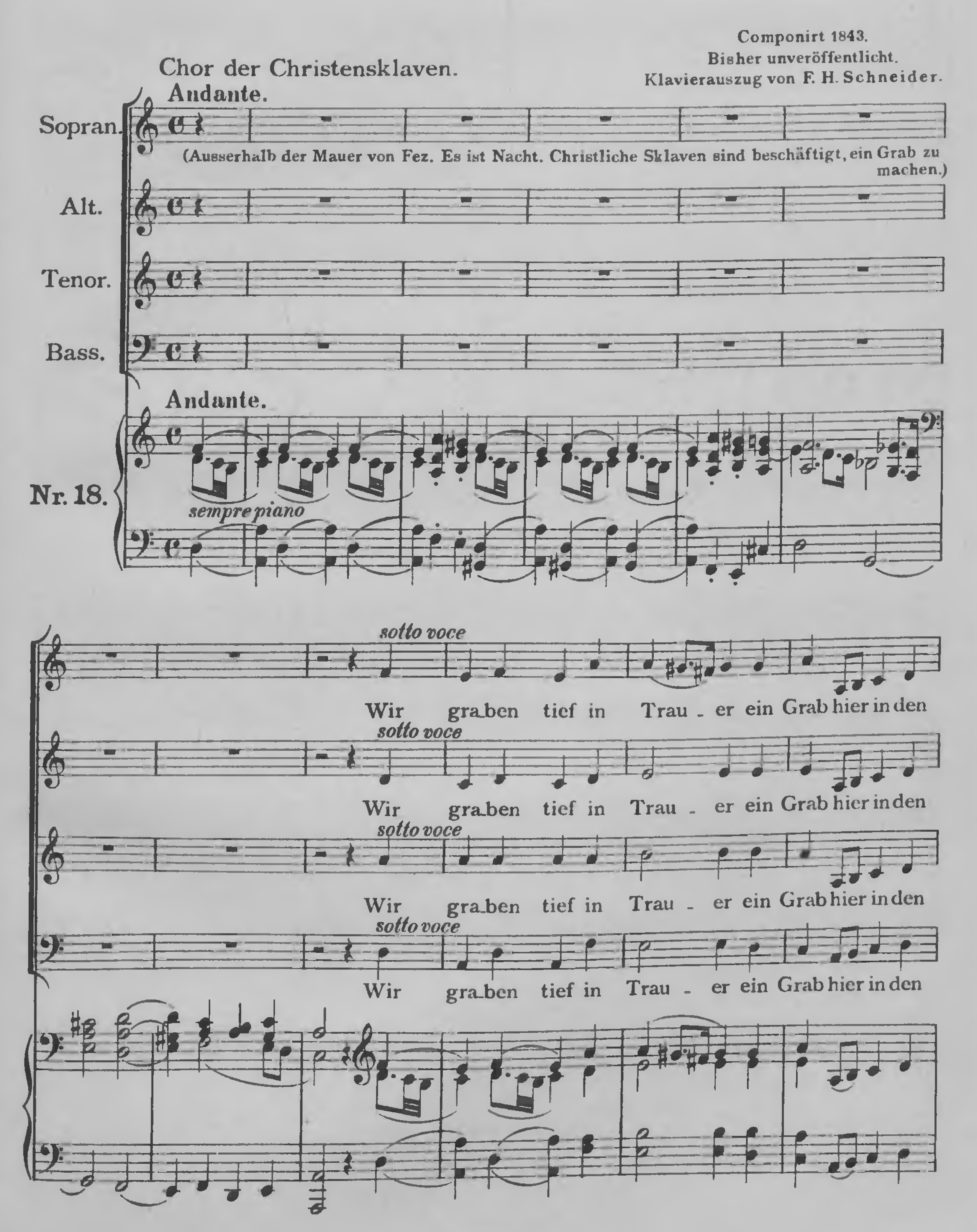

sang wieg ich dich leis in Schlummer ein, mit Zi - ther -
ten.
spiel und mit Ge - sang wieg ich dich leis
in Schlum-mer ein, wieg ich dich leis in
diluendo
Schlum - mer ein.
mancando
col una corda

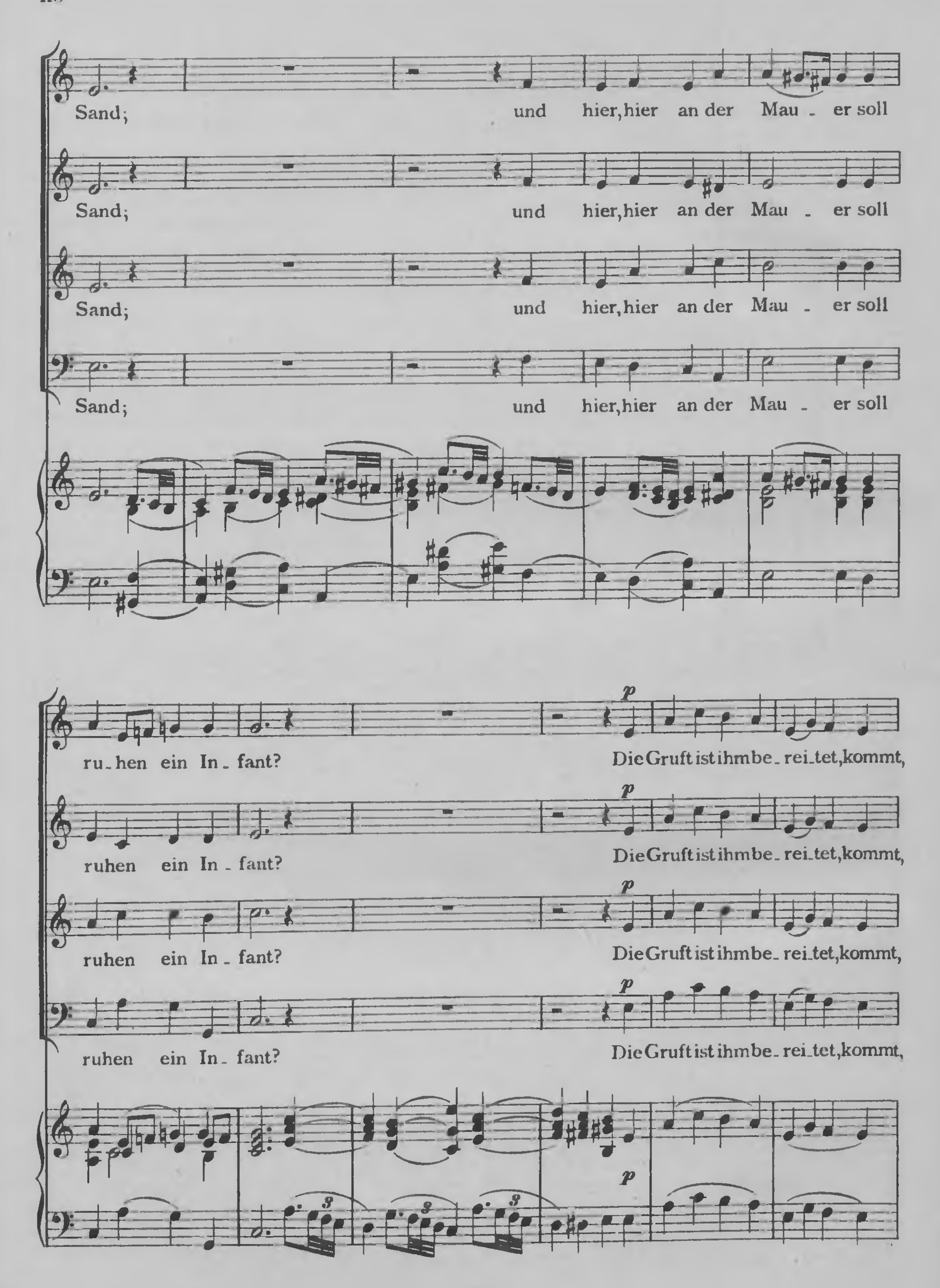
Des Meisters Geistersang.
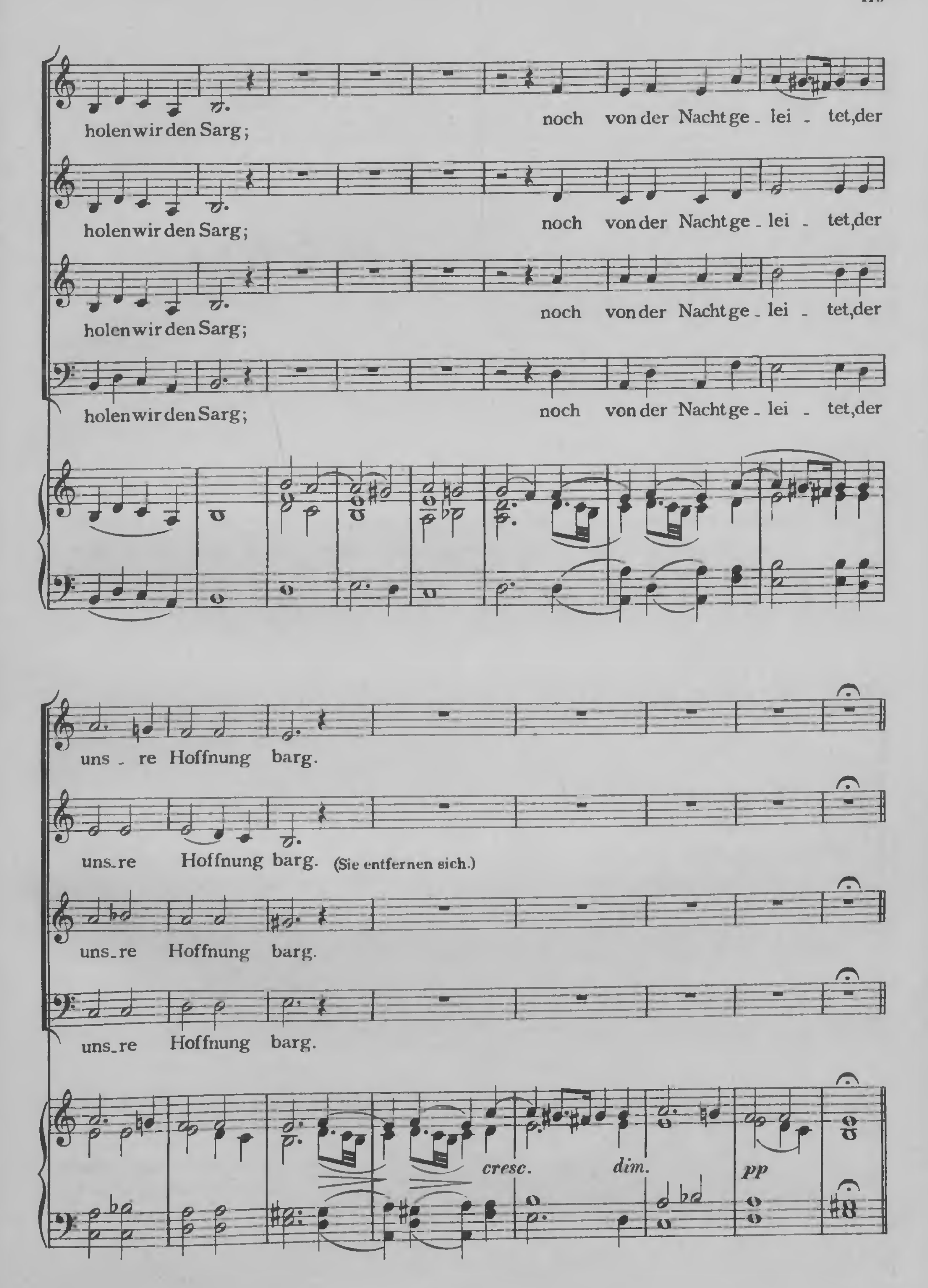
L. Giesebrecht.

Componirt 1843.
Bisher unveröffentlicht.
Klavierauszug von F. H. Schneider.
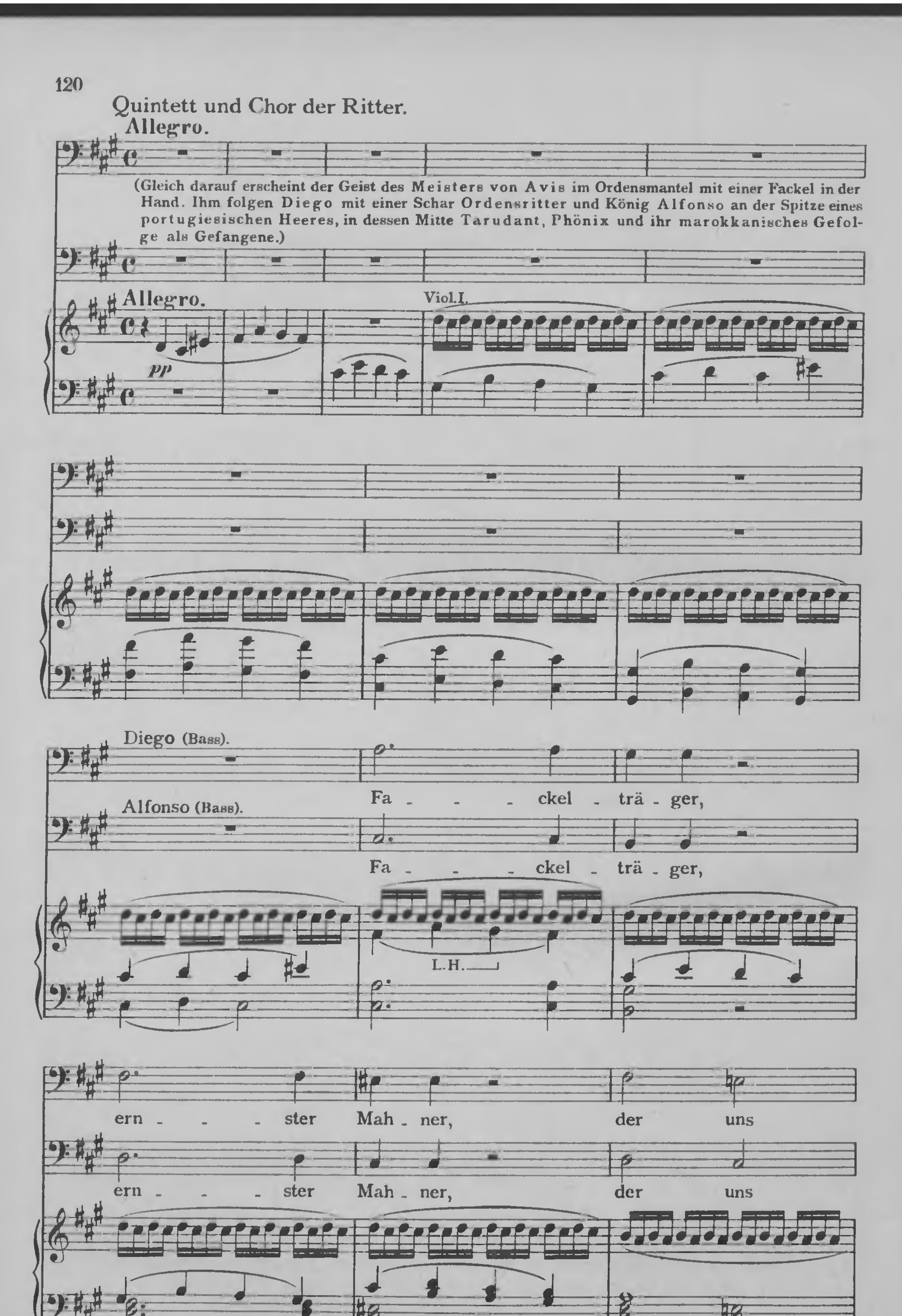
Chor der Christensklaven.
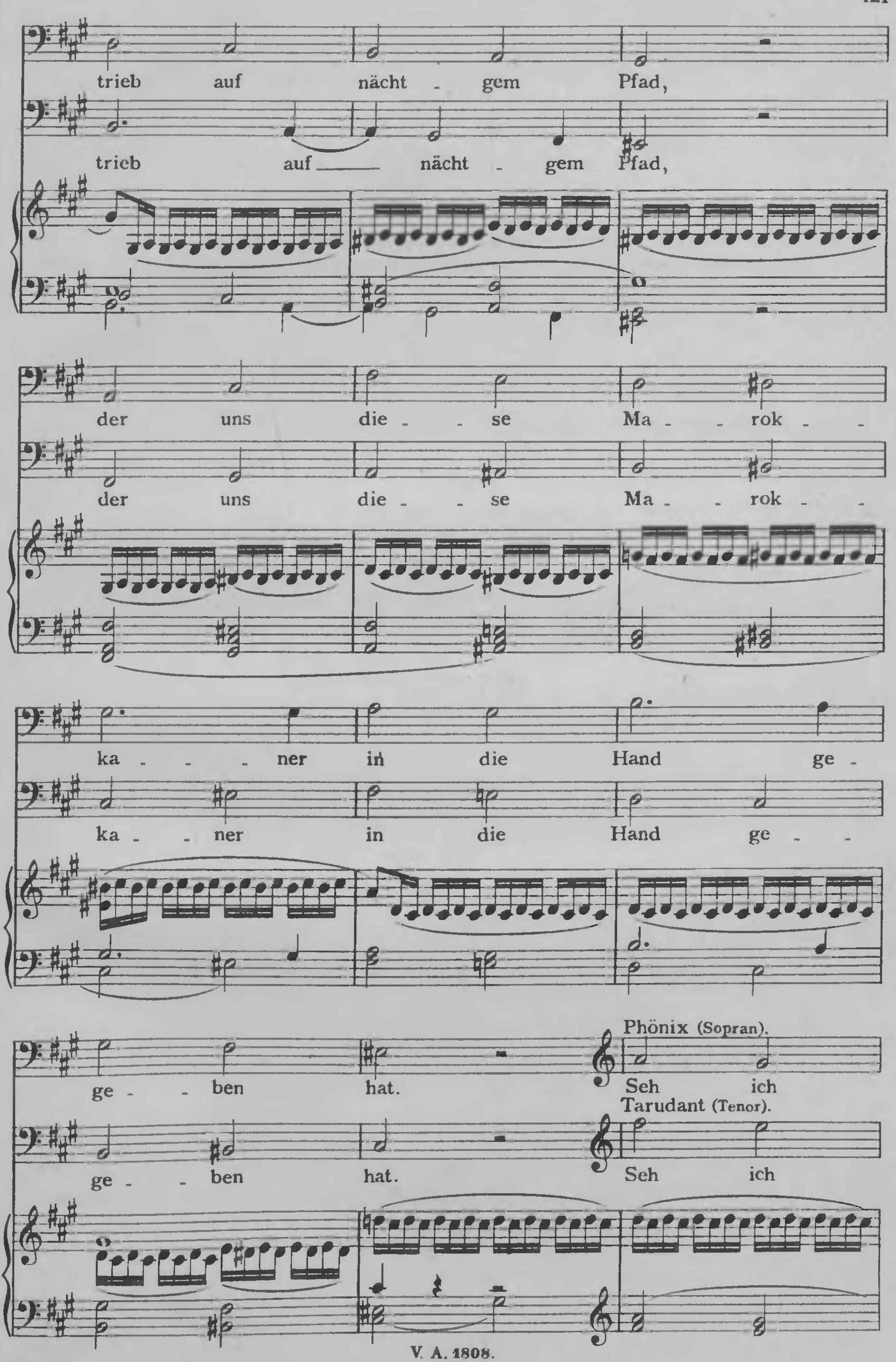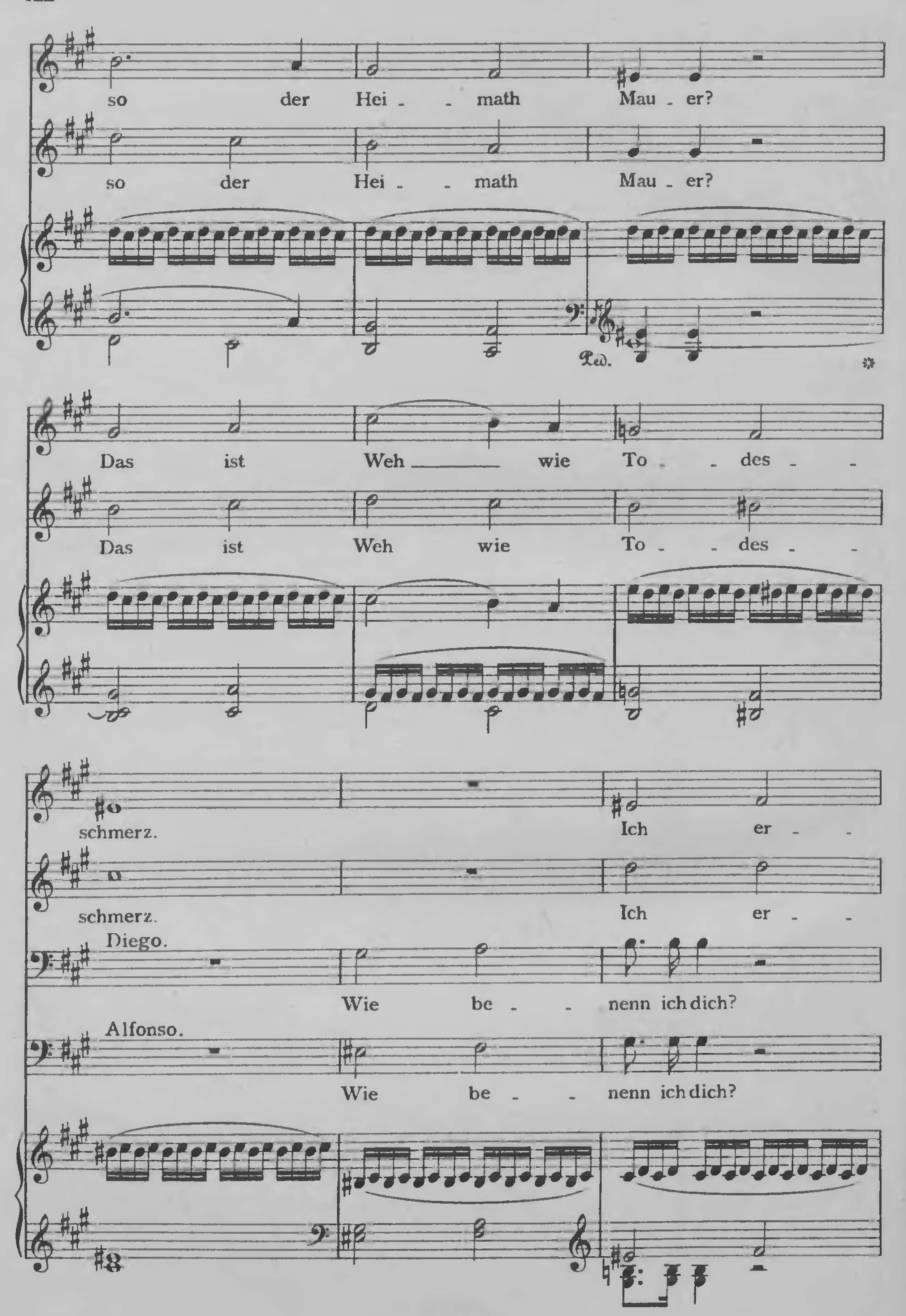



Sand; und hier, hier an der Mau - er soll
Sand; und hier, hier an der Mau - er soll
Sand; und hier, hier an der Mau - er soll
Sand; und hier, hier an der Mau - er soll
ru - hen ein In - fant? Die Gruft ist ihm be - rei - tet, kommt,
ruhen ein In - fant? Die Gruft ist ihm be - rei - tet, kommt,
ruhen ein In - fant? Die Gruft ist ihm be - rei - tet, kommt,
ruhen ein In - fant? Die Gruft ist ihm be - rei - tet, kommt,
p
p
p
p
p
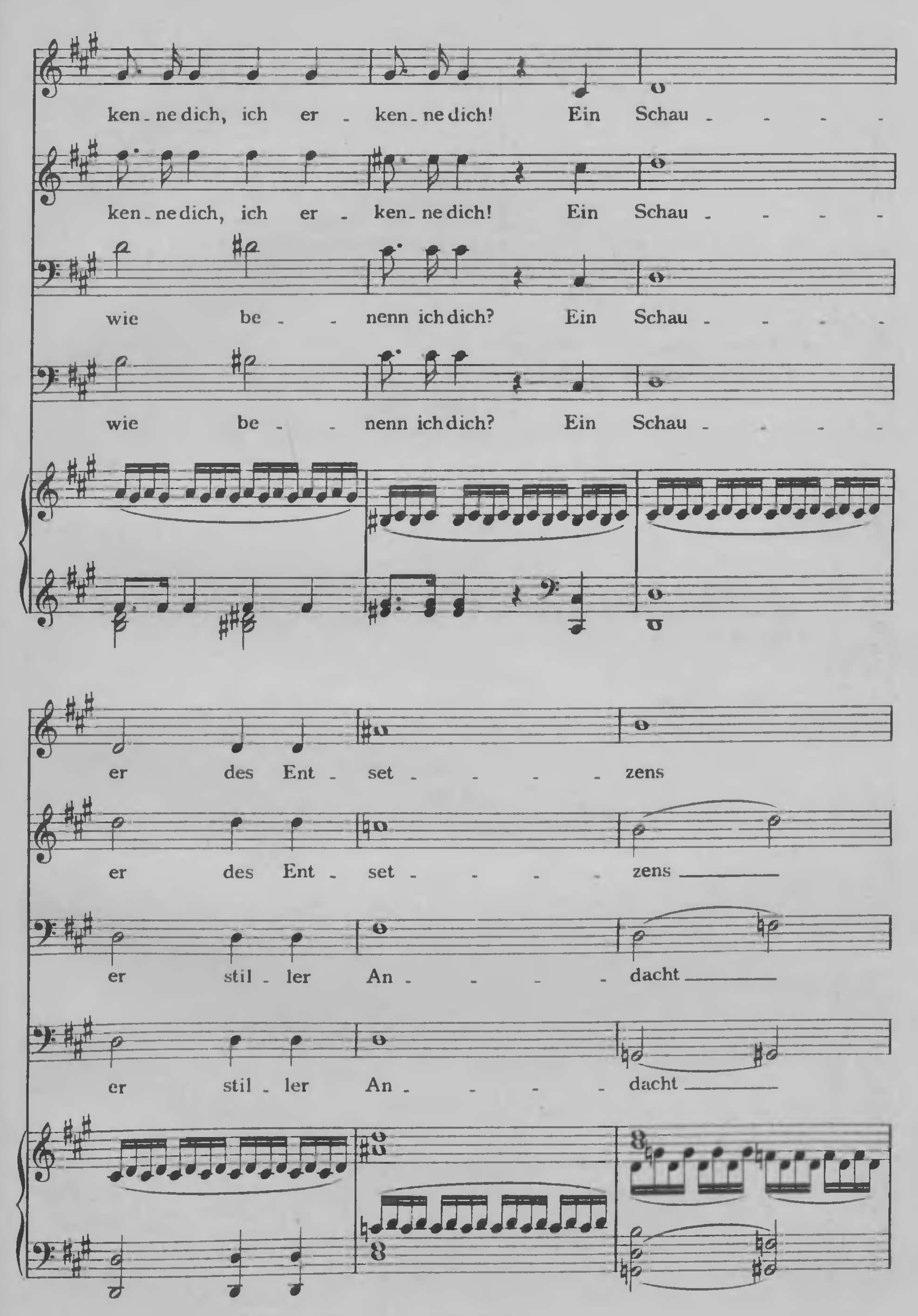

holen wir den Sarg;
noch von der Nacht ge - lei - tet, der
uns - re Hoffnung barg.
(Sie entfernen sich.)
cresc.
dim.
pp
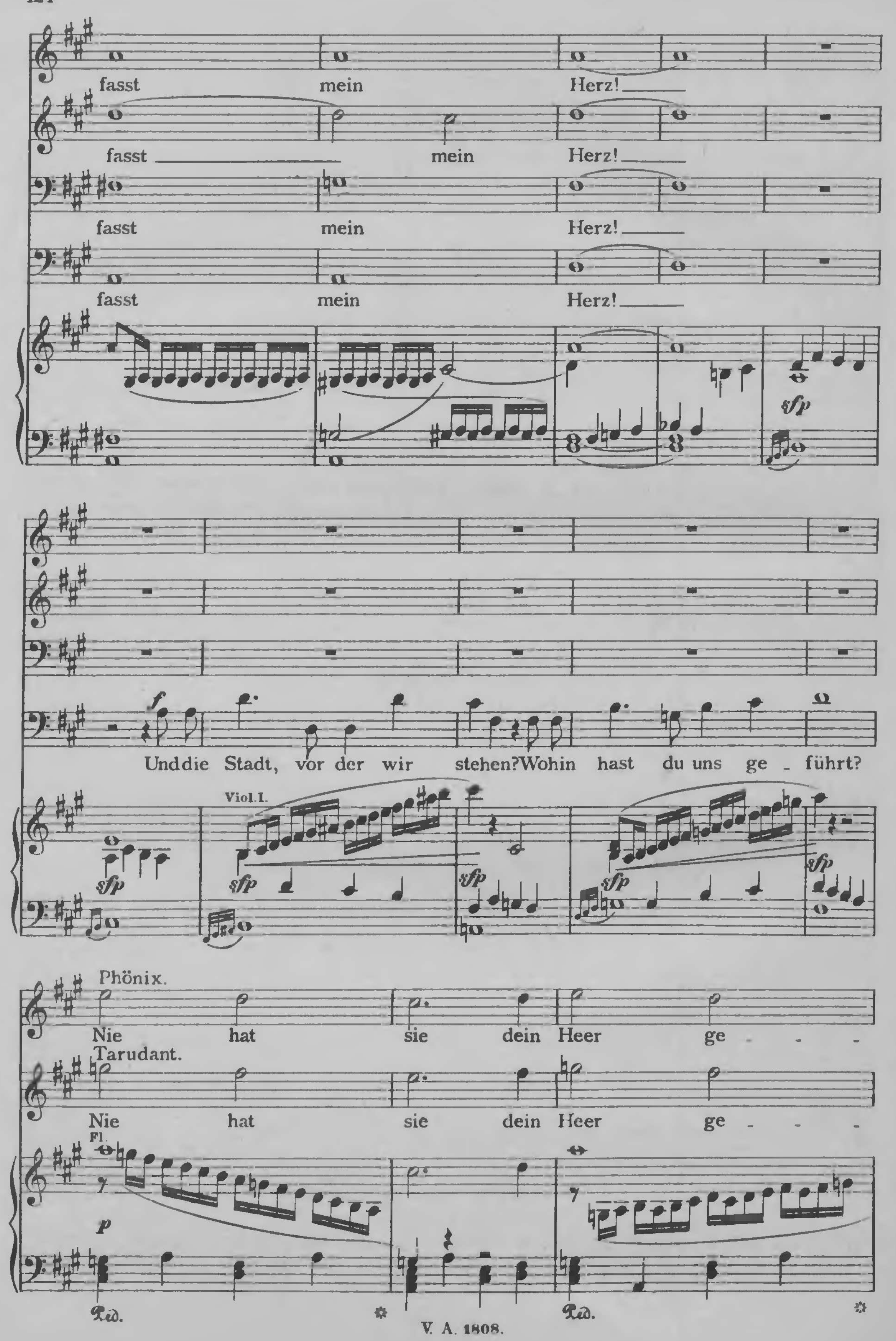
Quintett und Chor der Ritter.




trieb auf nächt - gem Pfad,
trieb auf nächt - gem Pfad,
der uns die - - se Ma - - rok - -
der uns die - - se Ma - - rok - -
ka - - - - ner in die Hand ge -
ka - - ner in die Hand ge - -
ge - - ben hat.
Phönix (Sopran).
Seh ich
ge - - ben hat.
Tarudant (Tenor).
Seh ich


so der Hei - math Mau - er?
so der Hei - math Mau - er?
Ped.
Das ist Weh wie To - des -
Das ist Weh wie To - des -
schmerz. Ich er -
schmerz. Ich er -
Diego.
Wie be - nenn ich dich?
Alfonso.
Wie be - nenn ich dich?


ken _ ne dich, ich er _ ken _ ne dich! Ein Schau _ _ _ _
ken _ ne dich, ich er _ ken _ ne dich! Ein Schau _ _ _ _
wie be _ _ nenn ich dich? Ein Schau _ _ _ _
wie be _ _ nenn ich dich? Ein Schau _ _ _ _
er des Ent _ set _ _ _ _ zens
er des Ent _ set _ _ _ _ zens
er stil _ ler An _ _ _ _ dacht
er stil _ ler An _ _ _ _ dacht


fasst mein Herz!
fasst mein Herz!
fasst mein Herz!
fasst mein Herz!
Unddie Stadt, vor der wir stehen? Wohin hast du uns ge - führt?
Viol. I.
Phönix.
Nie hat sie dein Heer ge - - -
Tarudant.
Nie hat sie dein Heer ge - - -
Fl.



se - hen: es ist Fez, dar - an ihr

se - hen: es ist Fez, dar - an ihr
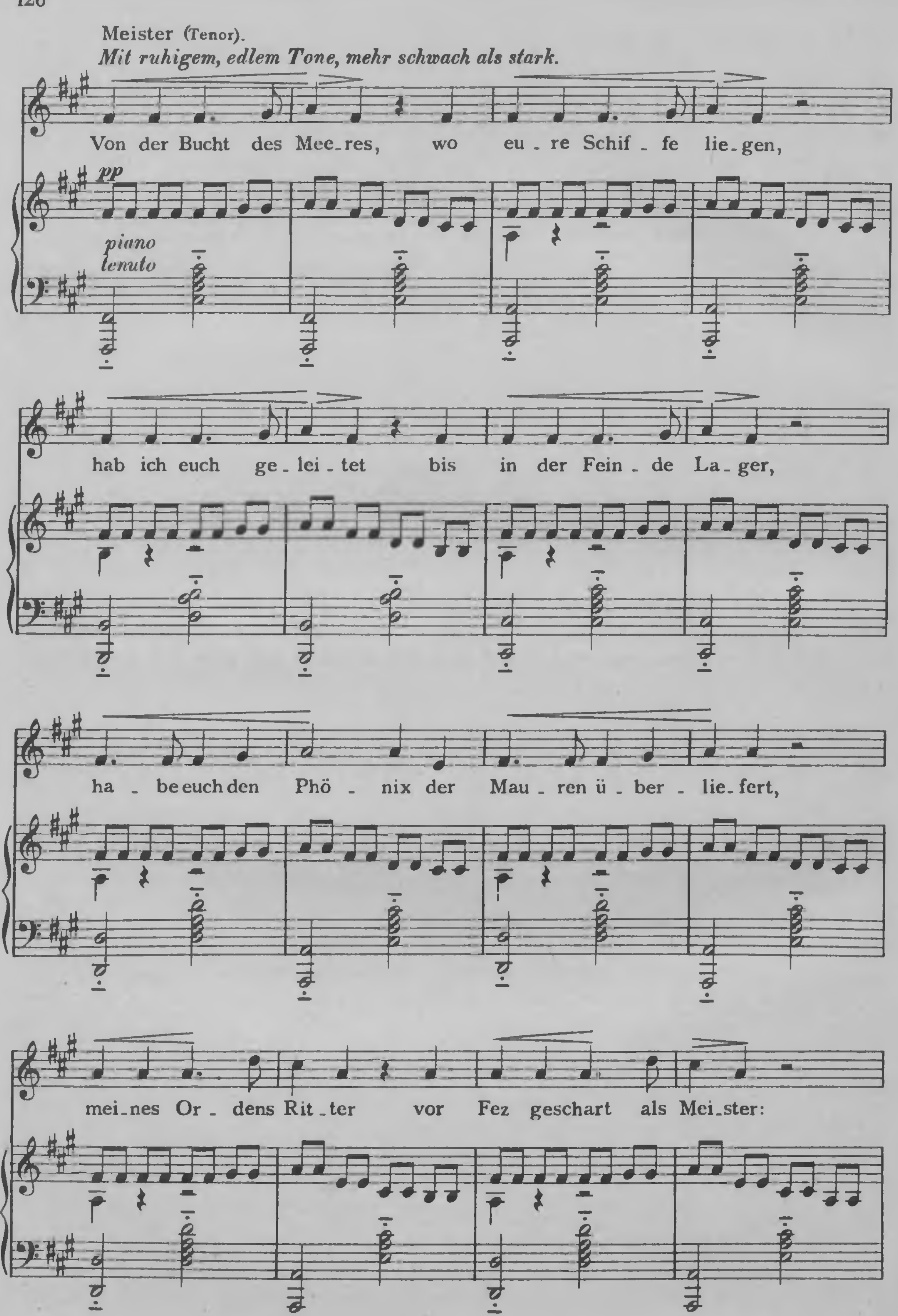
Ped. *
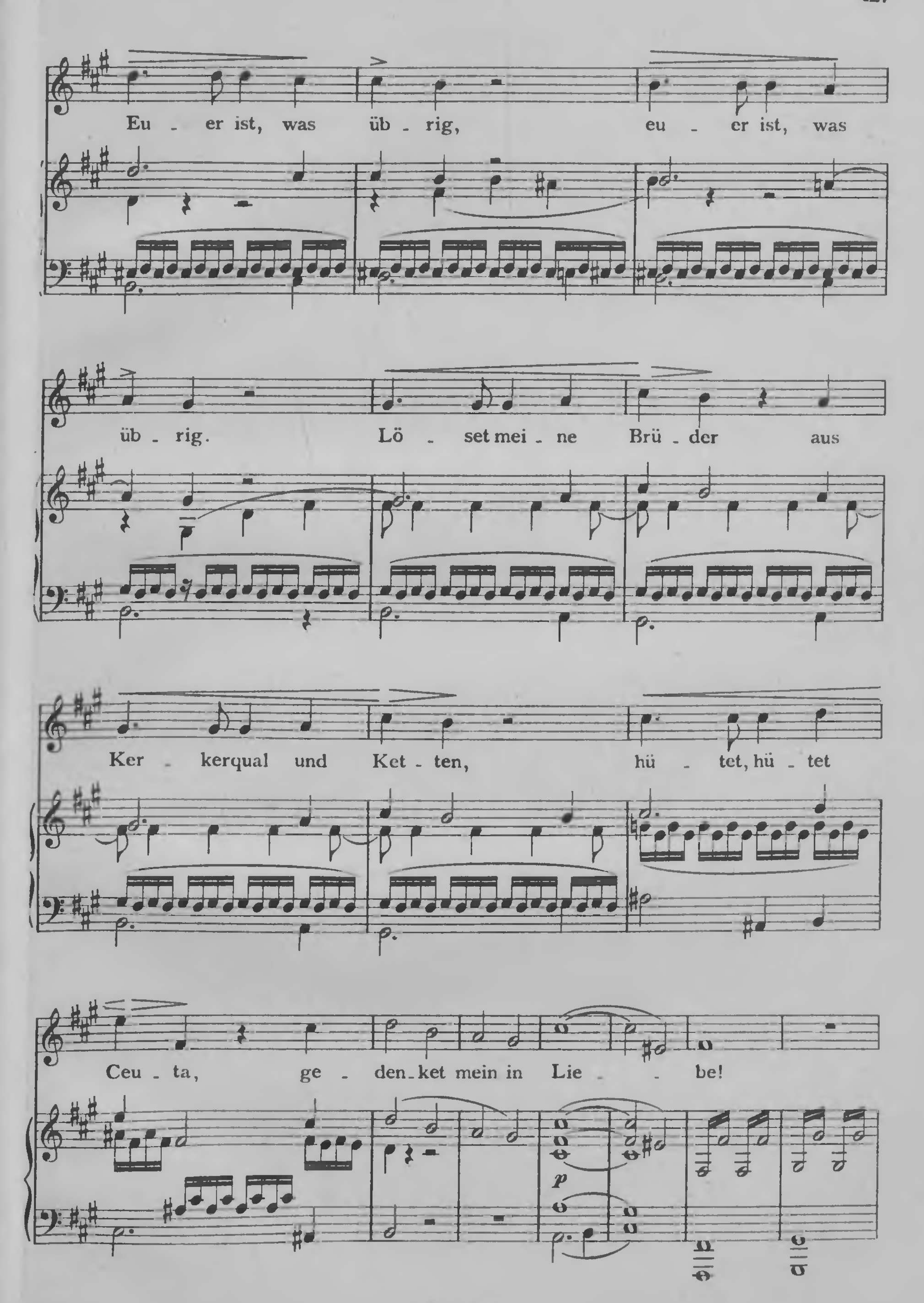
rührt, es ist Fez, dar - an ihr
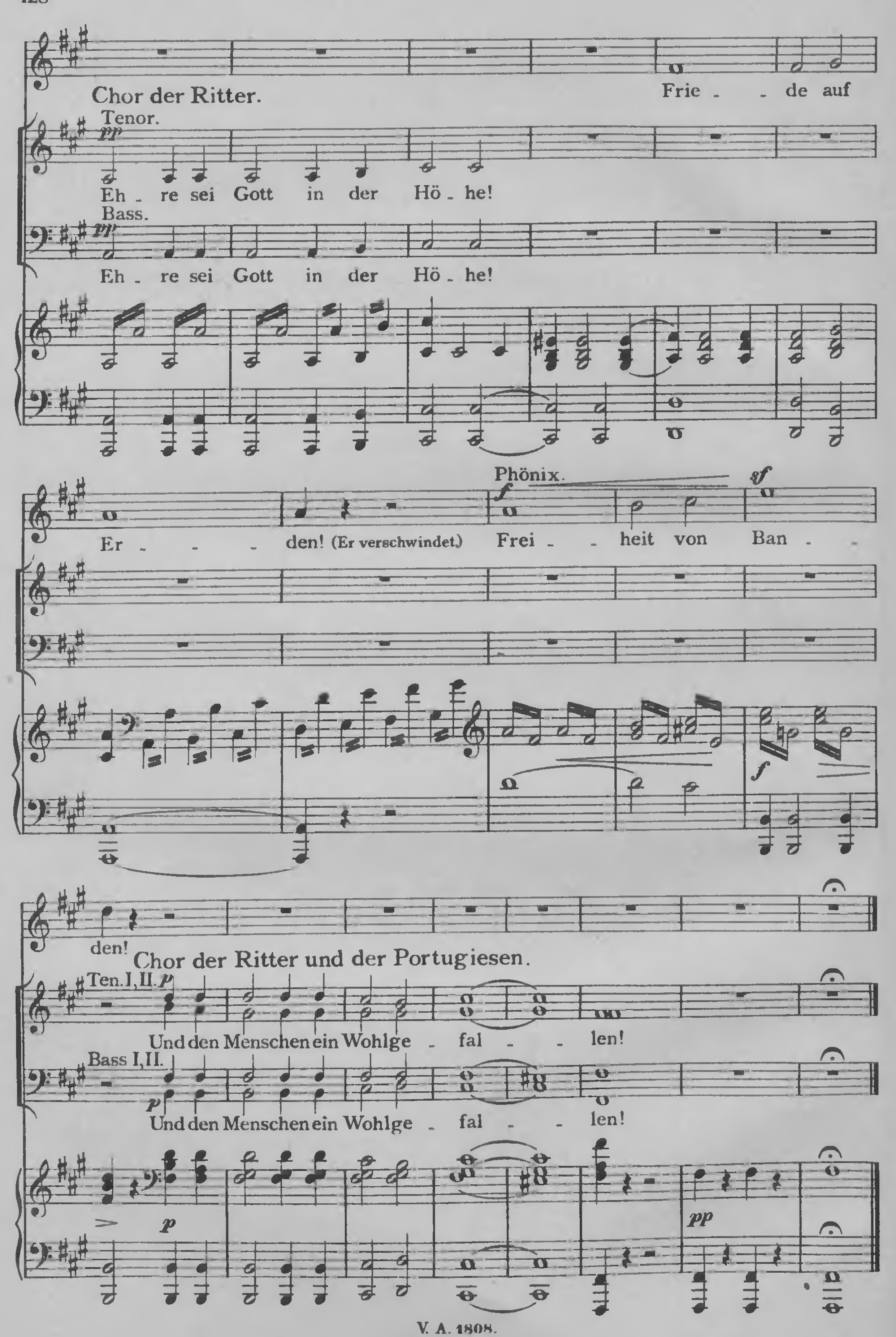
rührt, es ist Fez, dar - an ihr

rührt.

rührt.
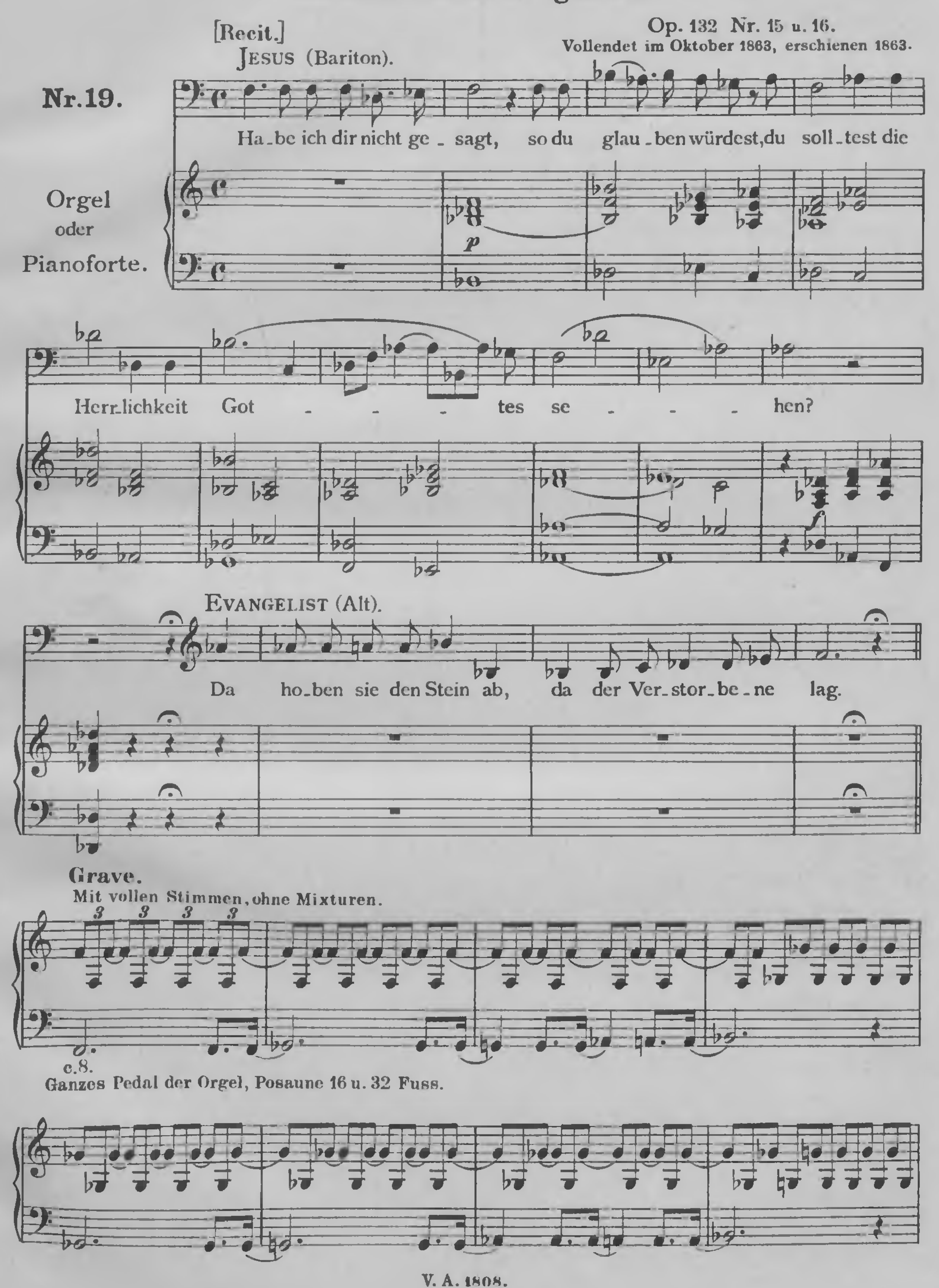

Meister (Tenor).
Mit ruhigem, edlem Tone, mehr schwach als stark.
Von der Bucht des Mee_res, wo eu_re Schif_fe lie_gen,
pp
piano
tenuto
hab ich euch ge_lei_tet bis in der Fein_de La_ger,
ha_be euch den Phö_nix der Mau_ren ü_ber_lie_fert,
mei_nes Or_dens Rit_ter vor Fez geschart als Mei_ster:
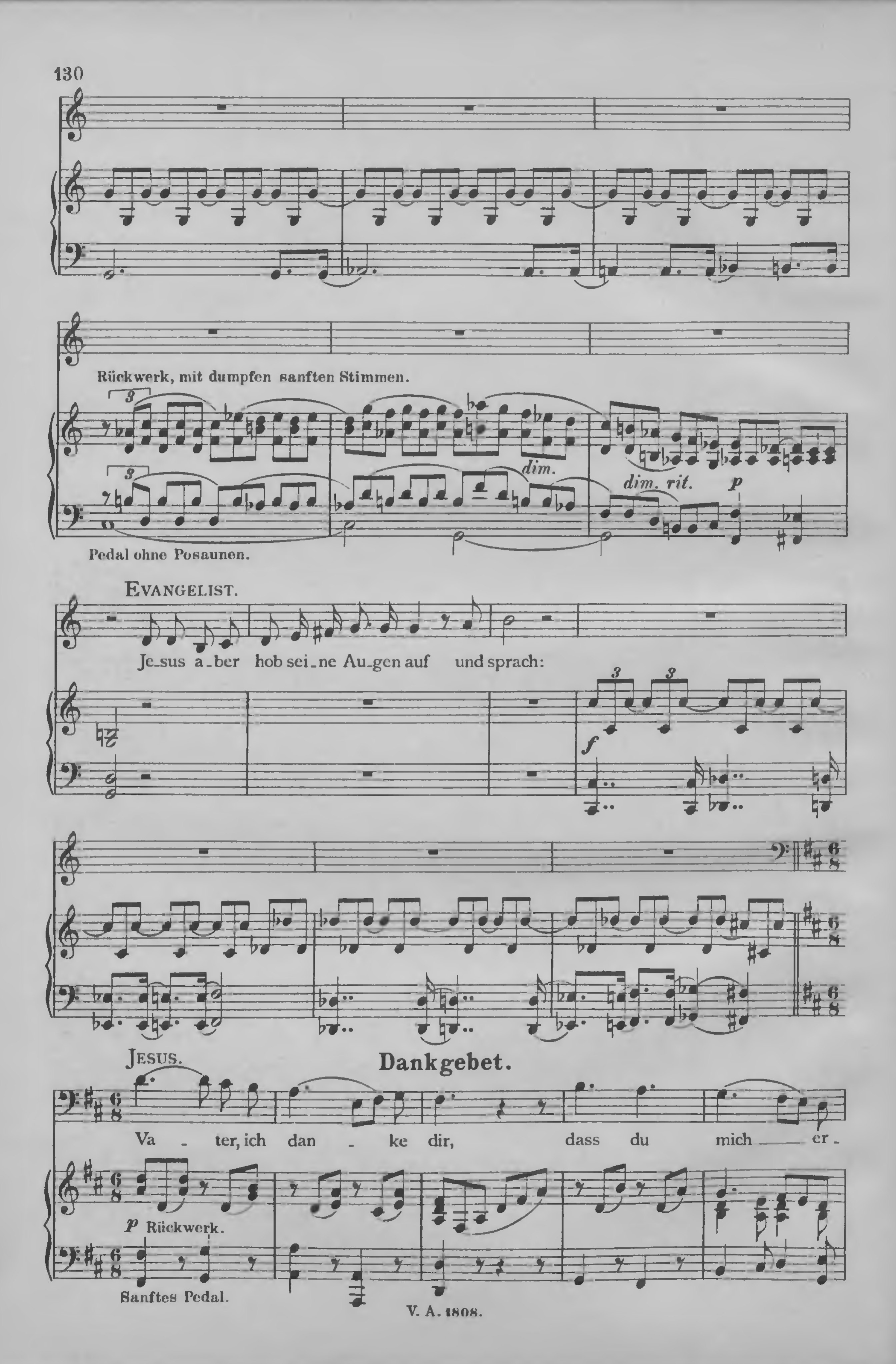

Eu - er ist, was üb - rig, eu - er ist, was
üb - rig. Lö - set mei - ne Brü - der aus
Ker - kerqual und Ket - ten, hü - tet, hü - tet
Ceu - ta, ge - den - ket mein in Lie - be!
p
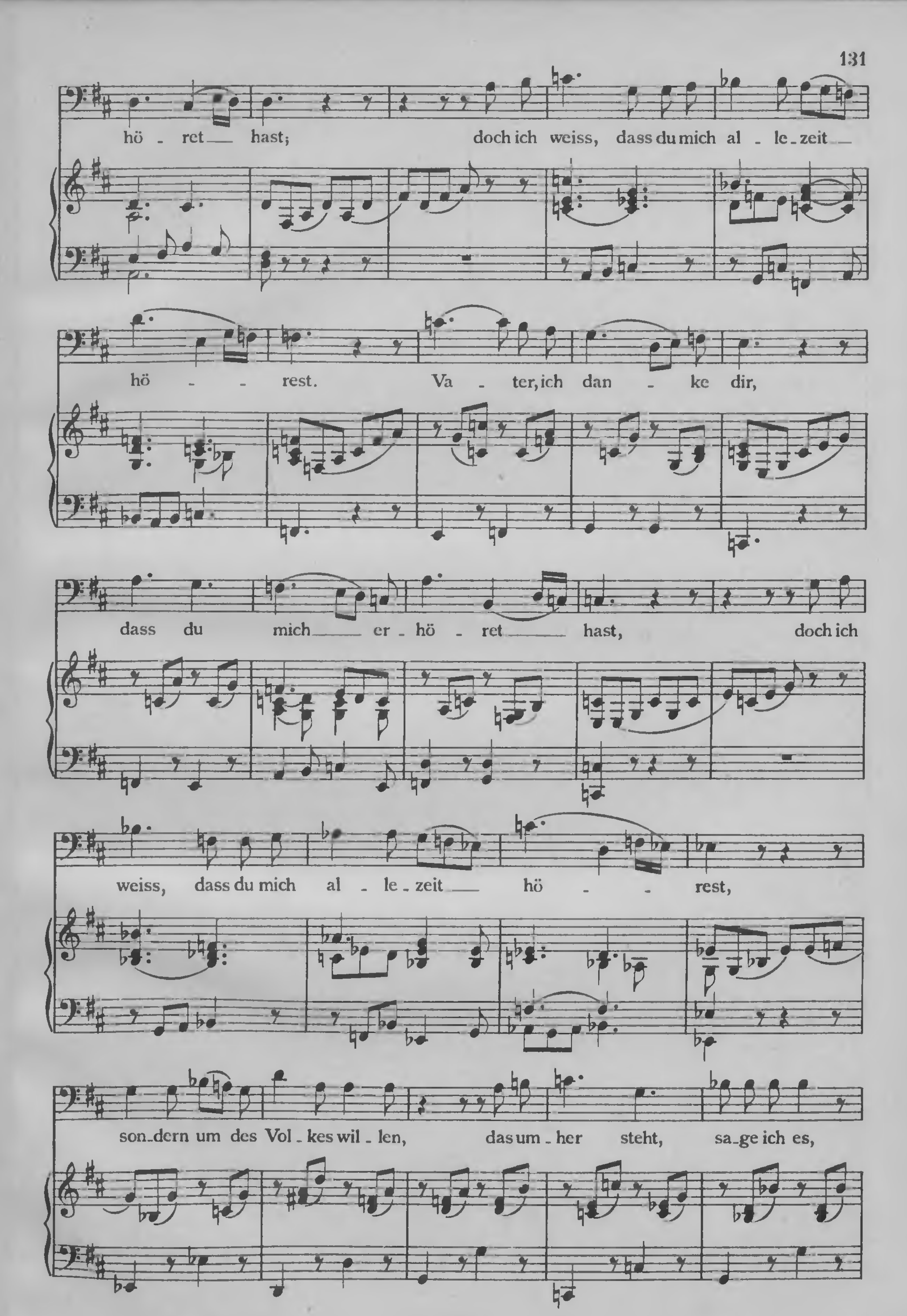

Chor der Ritter.
Frie - - de auf
Tenor.
pp
Eh - re sei Gott in der Hö - he!
Bass.
pp
Eh - re sei Gott in der Hö - he!
Phönix.
f
sf
Er - - - den! (Er verschwindet) Frei - - heit von Ban - -
f
den!
Chor der Ritter und der Portugiesen.
Ten. I, II. p
Und den Menschen ein Wohlge - fal - - len!
Bass I, II.
p
Und den Menschen ein Wohlge - fal - - len!
p
pp

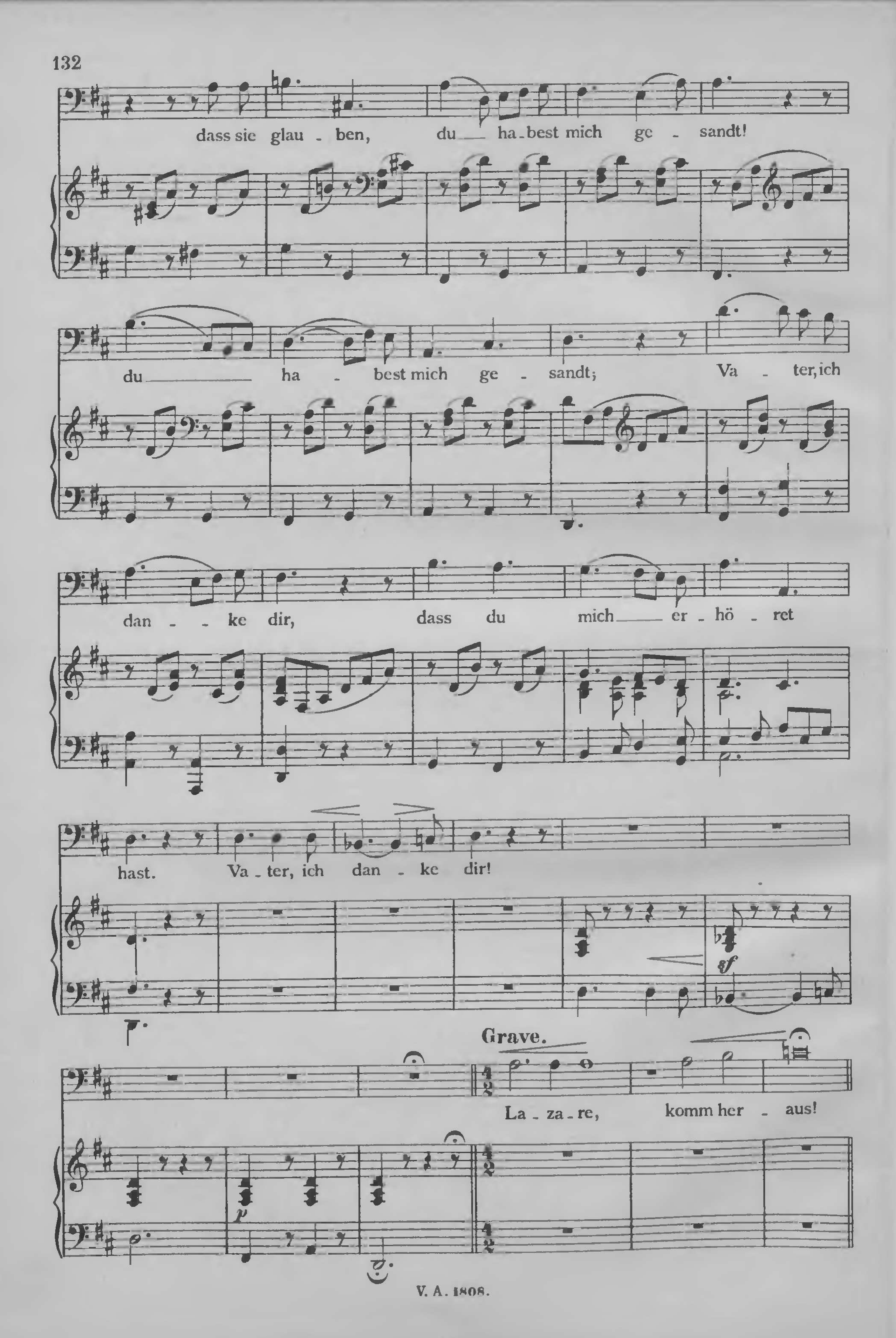
Lazarus' Todtenerweckung.

Recitativo und Preghiera.
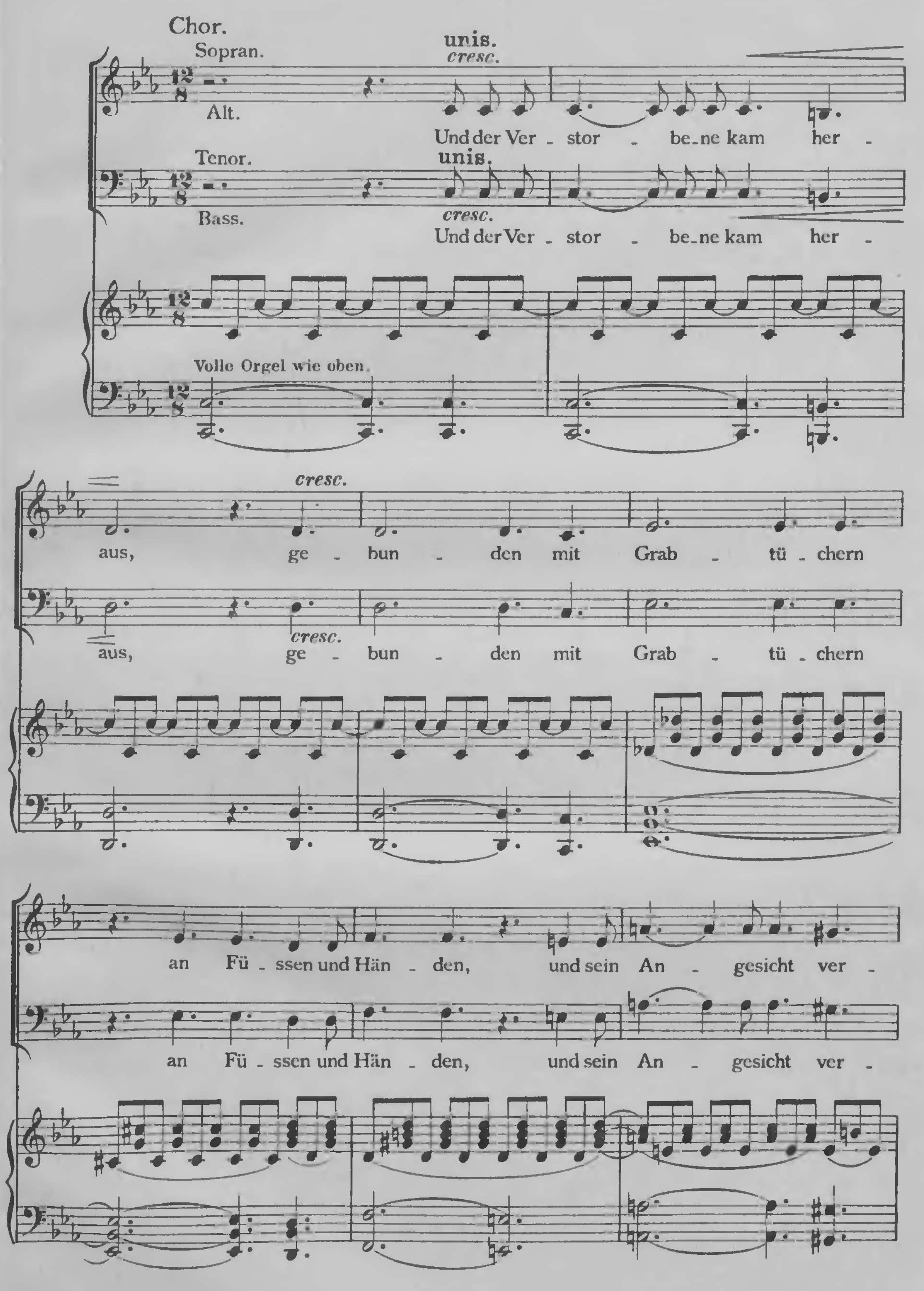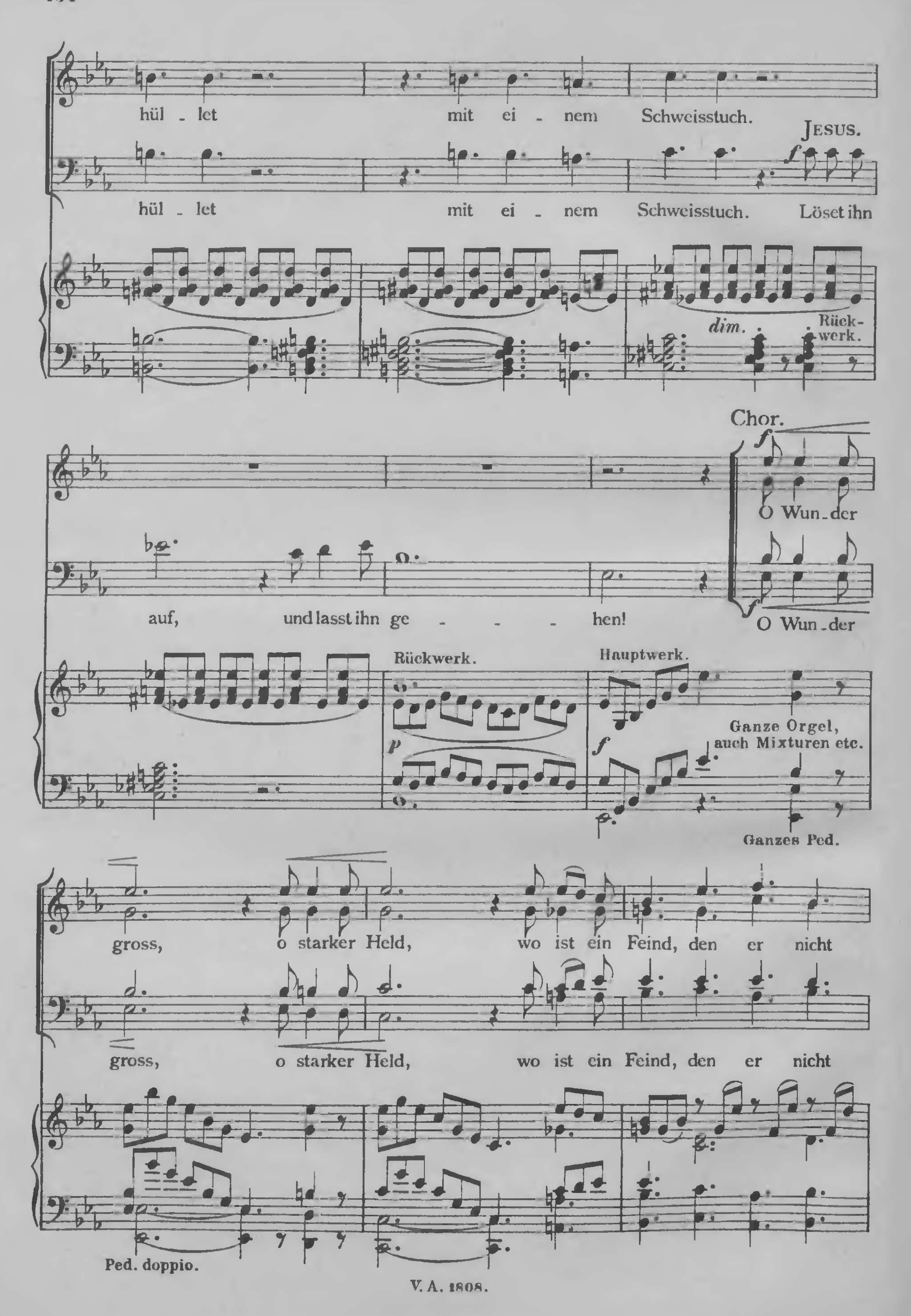



Rückwerk, mit dumpfen sanften Stimmen.
dim.
dim. rit.
p
Pedal ohne Posaunen.
EVANGELIST.
Je_sus a_ber hob sei_ne Au_gen auf und sprach:
f
JESUS.
Dankgebet.
Va - ter, ich dan - ke dir, dass du mich er_
p Rückwerk.
Sanftes Pedal.
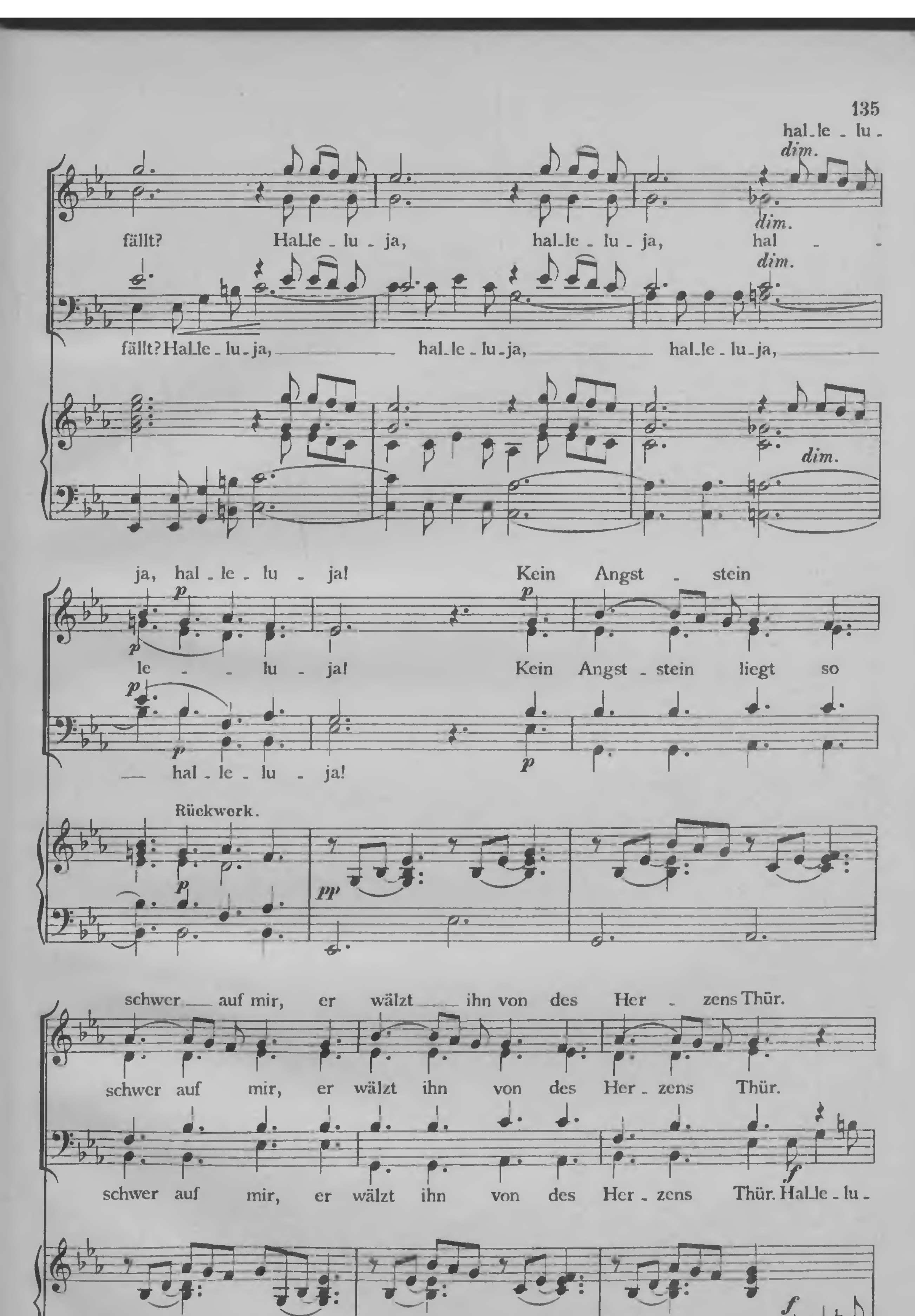

hö - ret — hast; doch ich weiss, dass du mich al - le - zeit —
hö - - rest. Va - ter, ich dan - ke dir,
dass du mich — er - hö - ret — hast, doch ich
weiss, dass du mich al - le - zeit — hö - - rest,
son - dern um des Vol - kes wil - len, das um - her steht, sa - ge ich es,
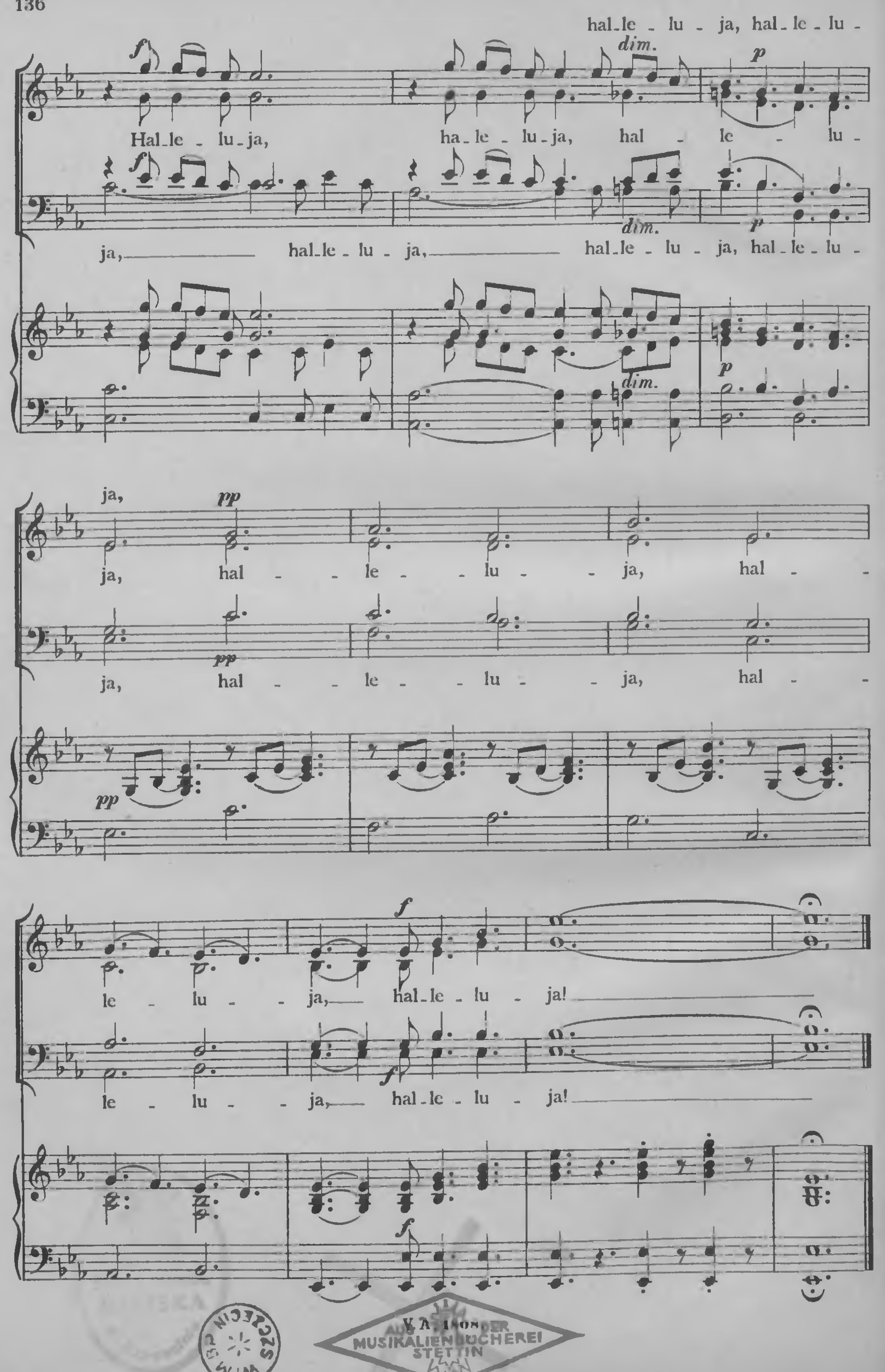

dass sie glau - ben, du ha-best mich ge - sandt!
du ha - best mich ge - sandt; Va - ter, ich
dan - ke dir, dass du mich er - hö - ret
hast. Va - ter, ich dan - ke dir!
Grave.
La - za - re, komm her - aus!

Chor.


Chor.
Sopran.
unis.
cresc.
Alt.
Und der Ver - stor - be-ne kam her -
Tenor.
unis.
Bass.
cresc.
Und der Ver - stor - be-ne kam her -
Volle Orgel wie oben.
cresc.
aus, ge - bun - den mit Grab - tü - chern
cresc.
aus, ge - bun - den mit Grab - tü - chern
an Fü - ssen und Hän - den, und sein An - gesicht ver -
an Fü - ssen und Hän - den, und sein An - gesicht ver -


hül - let mit ei - nem Schweisstuch.
JESUS.
hül - let mit ei - nem Schweisstuch. Löset ihn
dim.
Rück-werk.
Chor.
O Wun - der
auf, und lasst ihn ge - - - hen!
O Wun - der
Rückwerk.
Hauptwerk.
Ganze Orgel, auch Mixturen etc.
Ganzes Ped.
gross, o starker Held, wo ist ein Feind, den er nicht
gross, o starker Held, wo ist ein Feind, den er nicht
Ped. doppio.


hal_le _ lu _
dim.
fällt? Hal_le _ lu _ ja, hal_le _ lu _ ja, hal - -
dim.
dim.
fällt? Hal_le _ lu _ ja, hal_le _ lu _ ja, hal_le _ lu _ ja,
dim.
ja, hal _ le _ lu _ ja! Kein Angst _ stein
le _ _ lu _ ja! Kein Angst _ stein liegt so
hal _ le _ lu _ ja!
Rückwerk.
schwer auf mir, er wälzt ihn von des Her _ zens Thür.
schwer auf mir, er wälzt ihn von des Her _ zens Thür.
schwer auf mir, er wälzt ihn von des Her _ zens Thür. Hal_le _ lu _


hal-le - lu - ja, hal-le-lu -
f
dim.
p
Hal-le - lu-ja, ha-le - lu-ja, hal - le - lu -
f
dim.
p
ja, hal-le-lu - ja, hal-le - lu - ja, hal-le-lu -
dim.
p
ja,
pp
ja, hal - le - lu - ja, hal -
pp
ja, hal - le - lu - ja, hal -
pp
f
le - lu - ja, hal-le - lu - ja!
f
le - lu - ja, hal-le - lu - ja!
f